CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

568

octubre 1997

DOSSIER

Imagen y letra

Antonio Altarriba, Guzmán Urrero Peña, Fernando R. de la Flor y Niall Binns

Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos

Coloquio sobre poesía concreta

Armando López Castro

Poética y erótica en San Juan de la Cruz

Poemas de Álvaro Valverde

Cartas de Argentina, Chile y Cuba

Notas sobre Juan García Hortelano, Ángel Vázquez, Henry Kamen, y el hispanismo checo

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

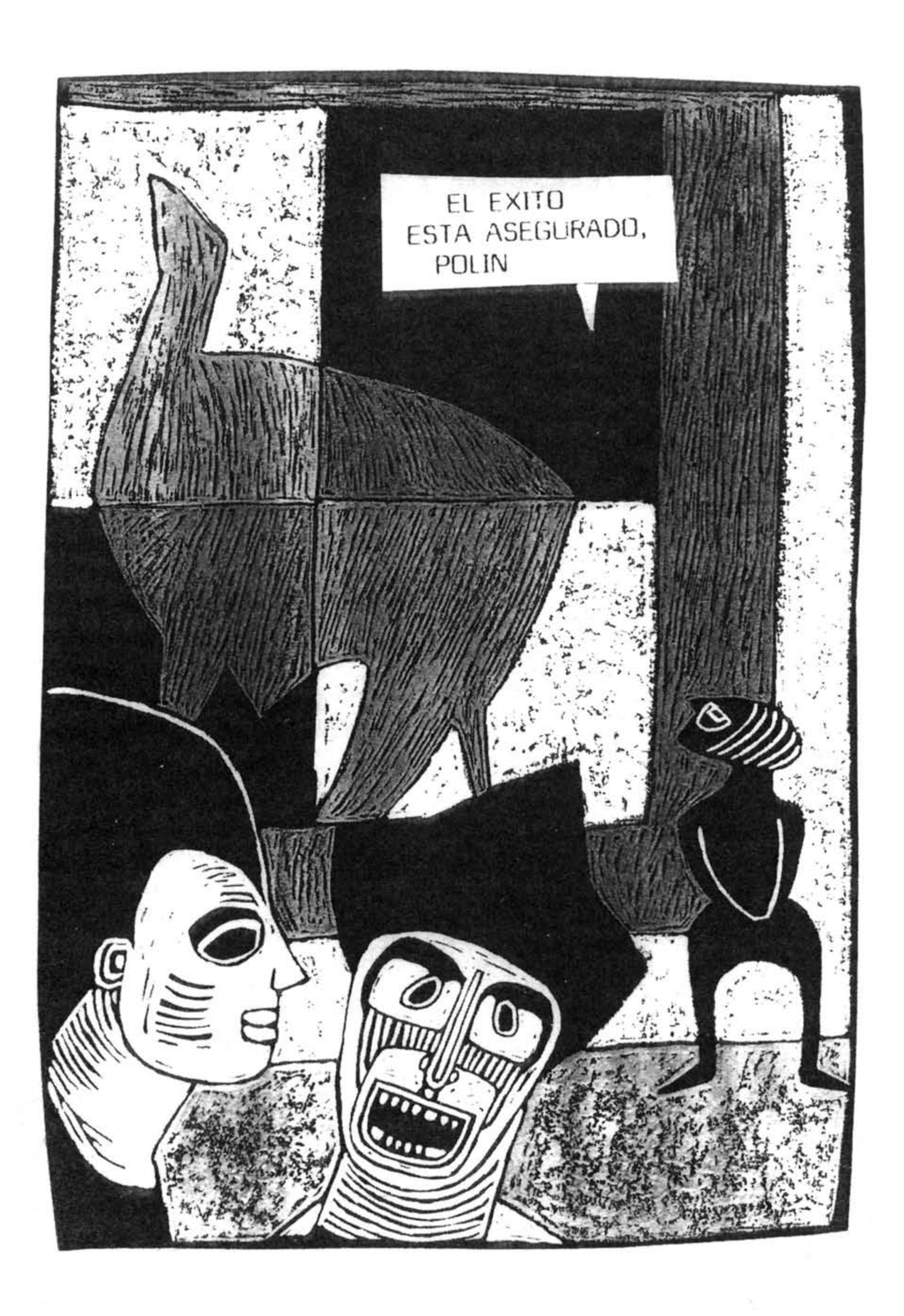
568 ÍNDICE

DOSSIER
Imagen y letra

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Imagen y letra



Victoria Martos: *Debut en sociedad*

Veinte años de historieta en España

Las circunstancias

La historieta española, heredera de una rica tradición gráfica decimonónica, empieza a cuajar como tal ya desde los primeros años del siglo XX. *TBO* y *Pulgarcito*, dos de las publicaciones más emblemáticas, datan de 1917 y de 1921 respectivamente. El arraigo de este medio se mantiene incluso durante la guerra civil, utilizándose como vehículo propagandístico. Algunas revistas como *Flechas* y *Pelayos*, surgidas con un evidente ánimo doctrinal, revisten una gran importancia en la inmediata postguerra. La autarquía y el aislamiento en los que España queda sumida durante el franquismo van a tener, paradójicamente, efectos beneficiosos en la producción historietística. Mientras que en estos años la mayor parte de países europeos no pueden competir ni en calidad ni en costos con el cómic americano, eficazmente distribuido por poderosas agencias llamadas *syndicates,* y sus industrias autóctonas prácticamente desaparecen, España queda al margen de esta invasión. Como consecuencia, nuestro país no sólo genera una sólida estructura editorial sino que también crea una historieta propia y, en la medida en la que la censura lo permite, fuertemente arraigada en la realidad social del momento. Así pues los años cincuenta y sesenta conocerán lo que, en cierta medida, se puede considerar una edad dorada del medio. Tanto los cuadernos de aventuras como las publicaciones humorísticas o las de contenidos sentimentales dirigidas a un público eminentemente femenino, asientan las bases de un pujante negocio que distribuye semanalmente millones de ejemplares. Su papel es hegemónico entre niños y adolescentes, y varias generaciones de españoles se verán marcadas de manera decisiva por esta forma de expresión. Además de las mencionadas *TBO* y *Pulgarcito*, es la época de publicaciones de tanto impacto como *Tiovivo, DDT, Jaimito, Pumby* y de personajes de tanto arraigo como Carpanta, las hermanas Gilda, Cuto, Roberto Alcázar, el Cachorro, la familia Ulises, Tribulete, el Guerrero del Antifaz, el Capitán Trueno, Zipi y Zape, y de profesionales de tanta valía como Escobar, Peñarroya, Cifré, Vázquez, Gago, Iranzo, Blasco, Ambrós, Sanchís, Coll, Benejam, etc. En definitiva, un rico y diversificado campo creativo que

refleja de una manera privilegiada ese período de miserias y triunfalismos que fue el franquismo.

Esta edad dorada del tebeo español, lejos de asentar una percepción positiva del medio, habida cuenta de su eficacia narrativa, de su capacidad de abordar temas muy distintos o de su permeabilidad a la hora de reflejar ciertos síntomas sociales, fraguó más bien una opinión descalificadora. Se ignoraron sus posibles méritos, no se contempló tanto su diversidad como lo que parecía unir las producciones de este tipo: todas ellas estaban destinadas a un público infantil o juvenil y, en función de este objetivo, proponían unos mensajes simples y unos desarrollos muy esquemáticos. Se asentó así una actitud, cuando menos condescendiente, todavía hoy arraigada con firmeza, y que llevaba a considerar la historieta como un medio menor, admisible únicamente como producto de paso hacia otras formas creativas de mayor prestigio.

Los años setenta suponen una encrucijada transcendental para la historieta española. Por una parte la televisión ha hecho irrupción en los hogares, los más jóvenes se ven solicitados por otras propuestas visuales y la historieta infantil –es decir la única historieta existente– inicia un irrefrenable proceso de recesión. Por otra parte los vientos que soplan tanto desde Estados Unidos como desde Francia traen aires de renovación. Se descubre que la historieta puede ser el vehículo de contenidos más ambiciosos, con pretensiones de crítica social y con propuestas más elaboradas tanto plástica como narrativamente. Todo ello confluye además en un momento en el que el franquismo agoniza y empiezan a producirse las primeras brechas por las que, paulatinamente, penetra la libertad de expresión. En definitiva, la historieta llega a un momento crucial de su evolución. Debilitada en su feudo tradicional y alentada por las expectativas de renovación, tiene que abrirse a otras explotaciones de su código, tiene que responder a un nuevo desafío: el de crecer.

Pero, curiosamente, en este momento de inflexión no se establece una relación entre la crisis de la historieta infantil y las necesidades de apertura hacia otro tipo de contenidos. Al contrario de lo que ocurre en otros países europeos, la renovación no se hace desde la evolución de los recursos disponibles. Ni la industria editorial ni los profesionales se abren hacia las nuevas vías de explotación del medio. No toman la iniciativa, como lo hará la revista *Pilote* en Francia, de crecer con su público e ir avanzando en sus propuestas. Parece como si la infraestructura existente estuviese tan anquilosada en los hábitos adquiridos que ni siquiera pudiera plantearse la reconversión de sus contenidos. Así que la nueva historieta empieza a elaborarse desde fuera y sus primeros creadores o bien aparecen como jóvenes valores o bien se encuentran trabajando para el extranjero. Al contrario de lo que ocurre en política, el nuevo régimen de la historieta no surge de la transición sino de la ruptura.

Este corte evolutivo reviste una gran importancia, pues las nuevas creaciones, aunque en muchos casos presentan importantes influencias de los tebeos tradicionales, aparecen de hecho desvinculadas tanto de la industria como del mercado que tan sólo unos años antes había conocido un período de esplendor. Se pierde de esta manera la posibilidad de conectar con un amplio sector de público virtual y, prácticamente, se debe partir de cero. Aparentemente salidas de la nada, saltan a la palestra por un lado toda una serie de publicaciones de carácter *underground* que en algunos casos alcanzarán una digna semiprofesionalidad. Tales son los casos de *La piraña divina*, *El rollo enmascarado*, *Star* o de *Bésame mucho*. Por otro lado surgen editoriales cuyos orígenes o planteamientos son propios de agencias. Se trata de empresas que mantienen una mirada más atenta a las ofertas y posibilidades del mercado exterior que a las capacidades creativas del interior. *Tótem* es, sin duda, una de las revistas más representativas de esta manera de concebir la publicación de historietas. Comercializa exclusivamente material producido fuera de España y, a pesar de que a finales de los 70 alcanza un elevado número de ventas, no se plantea casi en ningún momento la publicación de autores españoles. El caso de Toutain editor, siendo muy distinto en su línea editorial, no deja de obedecer a criterios muy semejantes. Se trata de una editorial surgida de una agencia (Seleciones Ilustradas) y que, ante la debilidad del mercado español, importa material extranjero para sus publicaciones y apuesta únicamente por las creaciones exportables. Aunque con algunas evidentes diferencias de gestión, los criterios que inspiran la política de Norma Editorial resultan muy similares. En definitiva, el panorama de la historieta durante los últimos veinte años se puede resumir como el resultado de dos impulsos contradictorios: por un lado el voluntarismo del fanzine y por otro la rentabilidad inmediata de la agencia.

Estos dos impulsos básicos se han revelado a medio plazo de una extrema fragilidad. Ninguno de ellos ha permitido consolidar una producción propia amplia y estable. Desde el voluntarismo han surgido publicaciones tan numerosas como efímeras. Una gestión inteligente o la generosidad institucional han permitido que algunas de estas iniciativas prolongaran su duración y su influencia, pero en ningún caso se han estabilizado. No pueden dejar de citarse en este apartado revistas como *Rambla* y *Madriz*, que en los años ochenta mantuvieron un horizonte esperanzador y llegaron a crear escuela.

En el otro polo las necesidades de la inmediata rentabilidad, derivadas de una estructura basada en la agencia, han impedido a las editoriales invertir a medio plazo en los jóvenes creadores y asentar los pilares de una industria autóctona. Por lo tanto podría decirse que la historieta española ha vivido entre la proliferación creativa de los aficionados y

semiprofesionales y la selección comercial de la agencia. Desde el impulso voluntarista se fomentaban la formación y la experimentación pero se olvidaba o no se alcanzaba la solidez empresarial. Desde los criterios de la rentabilidad se primaba la empresa y se olvidaba el fomento de una cantera de valores propios. La única excepción la constituye la revista *El Víbora*, que, combinando ambos criterios según los momentos de su ya dilatada historia, ha conseguido mantenerse viva hasta la fecha. Por lo demás, el inestable equilibrio entre las dos tendencias ha permitido la pervivencia durante años de una situación relativamente extraordinaria: la historieta ha vivido un período al mismo tiempo precario y enormemente rico no sólo en posibilidades sino en realidades.

¿Cómo han influido estas *circunstancias* en el desarrollo del medio? A pesar de que, como hemos visto, fanzines y agencias tienen motivaciones y objetivos opuestos, ambas fórmulas de difusión de la historieta provocan un mismo efecto: se nutren básicamente de relatos cortos. Los fanzines y, en un sentido amplio, las publicaciones periódicas precariamente asentadas, no pueden permitirse abordar en sus páginas –escasas y amenazadas por un futuro inestable– historias de muchas páginas ni albergar proyectos a largo plazo. Las agencias, obligadas a contrastar inmediatamente su producción con los mercados internacionales, conciben sus revistas como muestrario de posibles ventas y por ello favorecen igualmente las series construidas a partir de capítulos autoconclusivos que pueden interrumpir sin problemas en cuanto se comprueba su falta de rentabilidad. Sea motivo o consecuencia –probablemente ambas– esta política editorial ha confirmado la ausencia de un mercado de ábumes en España. Las revistas se han convertido así en el soporte fundamental de la historieta en las dos últimas décadas. El álbum, cuando se ha producido, ha sido en la mayor parte de los casos una recopilación de episodios unidos por un tema y/o un personaje en común.

Ante semejantes circunstancias, el autor español de historieta no ha tenido otro remedio que convertirse en auténtico campeón de la distancia corta. Sin posibilidades de explayarse en tramas largas, sin poder jugar con una diversidad-complejidad de niveles narrativos, ha explotado fundamentalmente los valores plásticos del trazo. Por esta razón la historieta española presenta como principal característica una gran diversidad en el tratamiento gráfico. No sólo ofrece una gama de marcas estilísticas muy diferenciadas entre un autor y otro sino que muchos dibujantes poseen una paleta lo suficientemente amplia como para abordar cada proyecto con un estilo diferente.

Así pues, de las *circunstancias* en que la historieta española tiene que desenvolverse se derivan aquellos rasgos que, si no la definen, al menos la caracterizan de manera mayoritaria. No practica el relato extenso sino el intenso; cultiva, más que las articulaciones de tiempos,

los matices plásticos. Todos estos valores tienen una aceptación muy relativa en el mercado tal y como está estructurado no sólo en España sino también en otros países. De hecho podría afirmarse que la historieta española funciona mejor en la exposición que en la edición. Lo que equivale a decir que sus mencionadas cualidades no contribuyen a sacarla de la endémica anemia en la que sobrevive. Todo ello ha provocado una importante deserción de los creadores que han optado por la publicidad, la ilustración o el diseño. Hoy en día el plantel de autores vinculados con una mínima regularidad a este medio es muy reducido y la mayoría realiza incursiones esporádicas en función de proyectos concretos. Estos veinte años de historia vienen a demostrar que la historieta no paga.

Sin embargo los dos o tres últimos años han venido a modificar este panorama. Las revistas que hasta ahora habían desempeñado un papel fundamental han desaparecido prácticamente del mercado. Quedan la ya mencionada *El Víbora*, *El Jueves*, insumergible y relativamente exitoso y, además de los fluctuantes fanzines, algunas como el *TMEO* o *Mono gráfico*, que tienen una regularidad avalada por más de cuarenta números y un estatuto semiprofesional. El mundo editorial ha optado por otros formatos que se revelan, si no más rentables, al menos más accesibles. La fórmula de los cuadernillos destinados a publicar, completa o fragmentada en forma de serie, la obra de un autor, parece ser la preferida. Utilizando mayoritariamente el blanco y negro y beneficiándose de los nuevos sistemas de impresión, se consiguen productos baratos y dignos que permiten afrontar las miserias del mercado. De esta manera podría afirmarse que ha sido finalmente el impulso voluntarista el que ha acabado garantizando la provisional supervivencia de la historieta en nuestro país. Las editoriales más importantes siguen cifrando su política de publicaciones en el material de origen extranjero y, de vez en cuando, acogen a los autores que se han forjado en fanzines y trabajos marginales. Por otra parte la práctica desaparición del lujoso álbum a color y de tapas duras y su sustitución por los cuadernillos tipo *cómic-book* permiten también a estas grandes empresas diversificar su producción sin excesivos riesgos de inversión. Este cambio en los planteamientos editoriales ha coincidido con la incorporación de una nueva generación de dibujantes y guionistas y todo ello ha tenido como consecuencia una paulatina transformación de las características temáticas y gráficas anteriormente mencionadas. Las historias se hacen más largas y se detecta un cierto abandono de los virtuosismos gráficos en beneficio de la eficacia narrativa. No obstante todavía es pronto para analizar las consecuencias de estos cambios. En cualquier caso todo parece indicar que la historieta española tiene por delante una larga y saludable agonía.

Los contenidos

Veinte años de historia, aunque ésta haya sido precaria, dan para mucho. Ha habido tiempo e iniciativas suficientes para permitir la entrada de autores y temáticas muy distintos. Por lo tanto el intento de establecer y caracterizar algunas líneas generales por las que han podido regirse los argumentos abordados por el cómic, es una tarea arriesgada y sujeta a todo tipo de salvedades. No sólo abundan los dibujantes o las obras que constituyen una excepción sino que, frecuentemente, estas excepciones pueden considerarse como lo más valioso de estas dos décadas. Contémplese, pues, la clasificación que aquí se presenta como una propuesta orientadora, sólo relativamente significativa, y no como una revisión exhaustiva de un panorama tan diversificado.

La reciente historieta española ha mantenido ese tradicional vínculo con la aventura, pero ofreciendo importantes particularidades en su tratamiento. Para empezar cabe destacar su adscripción, prácticamente generalizada, a dos tipos de ambientaciones. Abundan, por un lado, las historias situadas en un escenario marcado por la delincuencia y la marginación social. Dosificando y combinando el porcentaje de acción y violencia con el análisis y la crítica de las condiciones sociales, se nos presenta un mundo que va desde el hampa organizada hasta la escaramuza del raterillo o el crimen del perturbado mental. Se trata en todos los casos de escenarios exclusivamente urbanos donde predomina la ley del «sálvese quien pueda» y donde la justicia queda siempre supeditada al beneficio económico o al interés personal.

La otra ambientación dominante en la historieta de aventuras la proporciona el futuro más o menos próximo. La ciencia ficción permite plantear situaciones marcadas por el holocausto postnuclear o la catástrofe ecológica, por la tiranía tecnológica o por la crueldad de la mutación genética. Se trata casi siempre de ambientes fríos y despiadados donde los planteamientos morales, sentimentales o solidarios funcionan como valores sistemáticamente negados, evocados con nostalgia y apenas recuperables.

Tanto los escenarios de la actual marginación social como los de la futura desolación afectiva tienen evidentes puntos en común. En ambos casos se ofrecen intrigas en las que la situación domina sobre el personaje. Los protagonistas, más o menos adaptados a un entorno desfavorable, demuestran su ingenio y su agresividad para salir adelante. No intentan dar ejemplo sino, simplemente, sobrevivir. Desaparece de esta manera el prototipo de héroe positivo y modélico, capaz de combatir la injusticia y de ofrecer unas imitables pautas de comportamiento. Su papel está supeditado a las circunstancias, de las que a veces sufren las consecuencias y a veces sacan partido. Víctimas o aprovechados, anulados o enloquecidos,

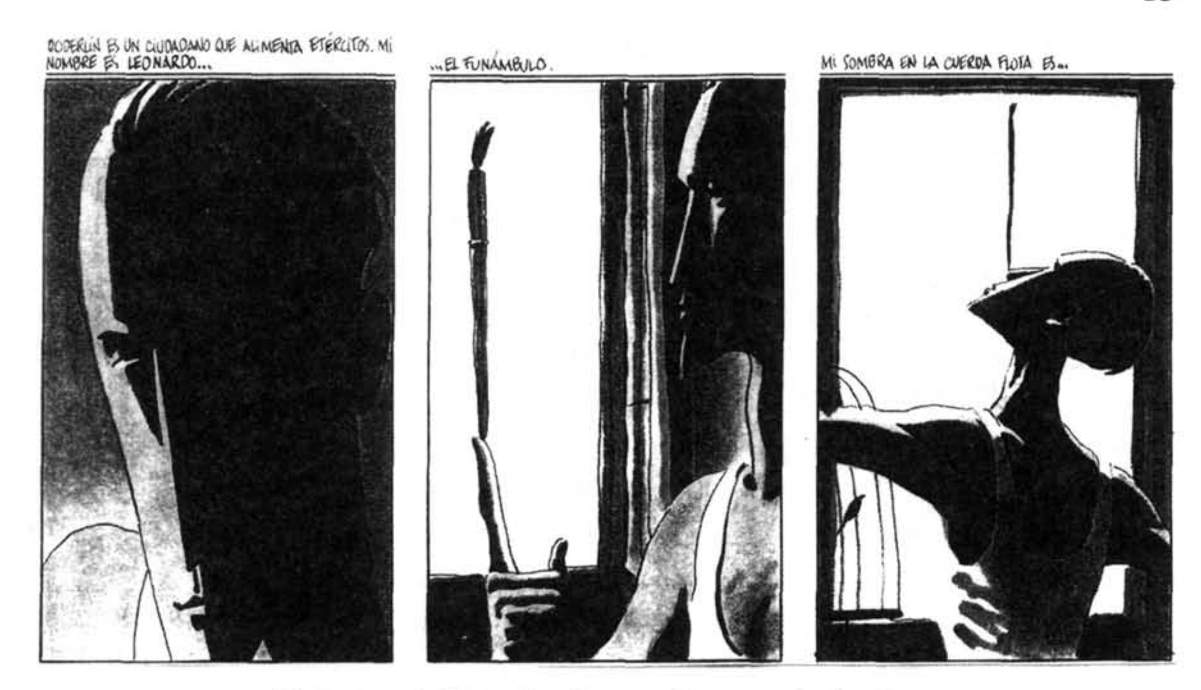
rabiosos o maquiavélicos, no actúan en función de un código ético sino que reaccionan ante el rigor de las circunstancias. El cinismo de *Torpedo* de Bernet/Abulí, la desesperación y la brutalidad de *Hombre* de Ortiz/Segura, la indiferencia un tanto nostálgica de *Dieter Lumpen* de Pellejero/Zentner, el oportunismo de una buena parte de los personajes de Alfonso Font, la arrasadora e indiscriminada violencia de *Ángel el indeseable* de Iron, la sorprendente galería de monstruos y perturbados que puebla la obra de Fernando de Felipe o el sadomasoquismo cibernético de los personajes de Miguel Ángel Martín –por mencionar tan sólo algunas series de indiscutible éxito– constituyen un ejemplo claro de los actuales derroteros del cómic de aventuras en España.

En el polo opuesto a la aventura se sitúa la historieta que podríamos denominar «de la anécdota cotidiana». Aquí el acontecimiento extraordinario y los comportamientos desmedidos desaparecen para dejar paso a situaciones mucho más próximas. La ambientación y los decorados se reducen porque importa más la expresividad de los personajes que la excepcionalidad de los paisajes. Mientras que la historieta de aventuras pasa por una figuración «realista», la historieta «de la anécdota cotidiana» apuesta por un esquematismo caricatural. El movimiento y la acción son sustituidos por los diálogos, y el tono dramático por el humorístico. Sin embargo, una vez establecidos los rasgos que marcan las diferencias genéricas entre un tipo de historieta y otro, podrá fácilmente comprobarse que la base argumental es muy parecida en ambos casos. Aquí también los personajes manifiestan unas claras dificultades de integración social. Situados casi siempre al margen del éxito y la fortuna, dan bandazos e intentan hacer frente a una adversidad generalizada. Es precisamente ese punto de vista descentrado el que permite que surjan el humor y la crítica. Presentándose como alegato ingenioso o como confrontación radical, aglutinan la producción de un amplio abanico de autores. Podemos encontrar el humor picaresco y un tanto esperpéntico de Ivá en las *Historias de la puta mili*, la lucidez alcohólica de los personajes de Azagra, las perplejidades y frustraciones de *Pepa* de Alfons López, la mala leche de *Herminio Bolaextra* de Mauro, la escatología iconoclasta de Álvarez Rabo, la amargura, a veces esperanzada y casi siempre ácida, de Miguelanxo Prado, las desventuras laborales y sentimentales de Boldú, la ridiculez de los personajes de Carlos Giménez, atrapados entre la chapuza y la fantasmada, las peripecias postmodernas de *Lola y Ernesto* de Bartolomé Seguí o las demoledoras *Vidas ejemplares* de Montesol.

Entre la historieta de aventuras y la cotidiana se sitúa toda una amplia gama de productos intermedios en los que la intriga combina las peripecias más o menos rocambolescas con el costumbrismo o la crítica social. En estos casos los protagonistas se deslizan hacia la acción desde un entorno generalmente problemático. No llegan a ejercer profesionalmente

de aventureros, pero se ven involucrados en embrollos de los que intentarán salir con mayor o menor fortuna. Pillos, delincuentes de medio pelo, obsesos o, simplemente, gamberros, se comportan más como pícaros y trastornados que como hombres de acción. Es el caso de los protagonistas de *Sangre de barrio* de Jaime Martín, donde un grupo de jóvenes a caballo entre el paro, el rock y la droga acaban cayendo en la delincuencia. La cuadrilla de *Makoki* de Gallardo y Mediavilla también dosifica la acción y el esperpento creando una serie con voluntad esencialmente humorística. *Paco el Chota* de Murillo y Mauro Zorrilla constituye un auténtico catecismo del intrigante y desalmado que busca medrar a costa de todo y de todos. Los ambientes oscuros y obsesivos de Martí suelen dar personajes que pasan de la miseria al horror o la pesadilla. Algo muy semejante ocurre en la mayor parte de las obras de Pons que, partiendo de entornos deteriorados tanto económica como moralmente, escenifican situaciones y comportamientos de gran dramatismo.

Podrían aportarse otros muchos ejemplos, pero el recorrido por los grupos temáticos aquí caracterizados resulta suficientemente significativo. Se deduce de todo ello que los cambios producidos en la historieta durante los últimos años han sido extraordinariamente importantes. No sólo se han perdido prácticamente algunos géneros fuertemente arraigados como la aventura de corte histórico o exótico que dieron series como *El guerrero del antifaz, El capitán Trueno* o *El Cachorro,* sino que se han producido transformaciones que afectan las propias estructuras narrativas sobre las que tradicionalmente se asentaba este medio. Los tebeos han dejado de ser el territorio del héroe triunfante o del ingenuo atribulado. Ahora los protagonistas arrastran su soledad, su inconformismo, su acritud, su amargura o su capacidad (auto)destructiva de episodio en episodio. Son en su práctica totalidad personajes de la desintegración, sea ésta social, moral o afectiva. Se han acabado las confrontaciones épicas que dividían a los personajes en «buenos» y «malos». En la actualidad los conflictos, de marcado carácter social, hacen a los personajes miserables y/o violentos. En la historieta de aventuras las intrigas funcionan de tal manera que los personajes sólo pueden ser crueles o listos, malos o peores y, naturalmente, el triunfo es siempre para el que combina estas cualidades en el más efectivo porcentaje. En la historieta de ambientación cotidiana los personajes se mueven en un matizado espectro que va del desgraciado al hijo de puta. Si hacemos caso a lo que mayoritariamente refleja este medio, el mundo resulta despreciable, destruible o conquistable, en cualquier caso difícilmente mejorable. En estas condiciones, de nada sirve al personaje ampararse en la ley o en la ética. Desaprensivo, cínico o derrotado, sólo puede confiar en sus propios recursos, si es que los tiene. Por eso en sus peripecias no le queda otro remedio que moverse entre la violencia o la picardía, la crítica o la evasión.



Federico del Barrio: *La sombra en el alambre.*



Bernet/Abulí: *Torpedo.*

Con esta clasificación no se agotan las líneas de inspiración de las que se ha nutrido la historieta española en estos últimos veinte años. Queda una veta que, aunque de menor repercusión comercial, no ha dejado de ejercer una importante influencia. Hay que referirse aquí a aquellas historias caracterizadas por sus contenidos «intimistas». Se trata de argumentos marcados por los sentimientos, la zozobra interior y las preocupaciones existenciales o metafísicas de los protagonistas. También cabría incluir dentro de este apartado las fábulas fantásticas o fantasiosas que implican a los personajes en una intriga mágica, a menudo inexplicable y que resulta visualmente sorprendente. Muy a menudo estos temas determinan un figuración más «simbólica» que «realista». Todo ello tiene como consecuencia más claramente diferenciadora una evidente voluntad de experimentación gráfica. Es en este terreno donde se detecta una mayor influencia de ciertas tendencias pictóricas y donde se han llevado más lejos búsquedas expresivas y originales aportaciones a los códigos tradicionales de la historieta. Esta voluntad innovadora en las formas y el desarrollo de unos contenidos muy diferentes a las habituales pautas genéricas, han contribuido decisivamente a la reducida aceptación comercial de este tipo de productos. Las publicaciones que los han acogido han estado, consecuentemente, condenadas a un fluctuante asentamiento en el mercado y su permanencia se ha debido a la tozudez y a la entrega de los propios creadores que han buscado, por medio de subvenciones o de otros apoyos, una supervivencia continuamente amenazada. Revistas como *Madriz, Medios revueltos* o *El ojo clínico* en Madrid o la sevillana *Imajen* y también, en alguna medida, la barcelonesa *Cairo* han garantizado la ininterrumpida existencia de estos trabajos. En ellas han encontrado cabida la obra de autores como Micharmut, Federico del Barrio, Raúl, Laura, Javier Olivares, Pere Joan, Javier de Juan y Victoria Martos, entre otros. Plásticamente sugerentes, narrativamente originales, interesantes por su aportación al lenguaje de la historieta, estas creaciones parecen abocadas a influir entre los profesionales, a contar con una buena aceptación por parte de la crítica, pero a mantener un arraigo minoritario.

Todavía podrían citarse otros temas recurrentes. Los elementos eróticos o descaradamente sexuales han impregnado la historieta de los últimos años, afectando tanto los contenidos de aventuras como los cotidianos o los intimistas y llegando a adquirir un auténtico protagonismo en algunas series como las de Mónica y Beá o las de Nazario. También han sido frecuentes las obras y los autores que han apostado por un tratamiento distanciado de la aventura, apostando por la parodia, la explotación de ciertos clichés y el guiño cómplice al lector. Citemos aquí, a modo de ejemplo, una buena parte de la producción de Daniel Torres o de Mique Beltrán. Seguramente se podrían añadir aún algunas líneas temáticas que vendrían a completar o a matizar las aquí esbozadas, pero los ejes principales por los que se ha





Iron: *Ángel el Indeseable.*



Javier Martín: *Sangre de barrio.*



Murillo/Zorrilla: *Paco el Chota.*

movido la historieta española en los últimos años han sido suficientemente definidos en este breve recorrido. Queda así constancia de los logros y, sobre todo, de las penurias de un medio que, a pesar de ser minoritario e industrialmente más endeble que otras explotaciones narrativas de la imagen, ha demostrado vitalidad, inventiva y capacidad de adaptación a las circunstancias.

Antonio Altarriba



América en las historietas de Hugo Pratt

Por su talento como narrador y dibujante, pero también por el caudal de rigurosa documentación que emplea en su obra, Hugo Pratt ha sido protagonista de análisis de todo orden. El punto clave para entender ese reconocimiento, aparte de sus facultades artísticas, reside en la consistencia de un personaje, Corto Maltés, hombre de acción, anarquista, caballero de fortuna y aficionado a los saberes heterodoxos. Trazar las rutas de ese nómada se vuelve complejo, pues lo mismo aprecia el paisaje pampeano que las selvas más tupidas. De Bahía a la Patagonia, este hijo tardío de London acaba por descubrir nuevos lugares en los que desentenderse de la modernidad. Pero su creador también alimenta una imagen de hombre de acción semejante a la del héroe de sus relatos. Es posible pensar en una idealización de su biografía, no exenta de riesgos y situaciones asombrosas. Tal vez ello explique las constantes interferencias entre realidad y fantasía detectables en toda la producción dedicada al citado personaje.

Hugo Pratt nace en las cercanías de Rimini el 15 de junio de 1927. El padre, Rolando Pratt, es de ascendencia anglosajona, en tanto que su madre, Evelina Genero, pertenece por línea paterna a la familia judía Zeno-Toledano. Entre los ancestros más lejanos del pequeño hay franceses, españoles y turcos. Si a ese cosmopolitismo genealógico sumamos la afición de los progenitores por el esoterismo en todas sus manifestaciones, no será difícil descubrir el venero del que más adelante surgirán posteriores argumentos. De la infancia en Venecia quedan los recuerdos de una casa amplia, permanentemente ocupada por algún huésped, y las primeras lecturas, a mitad de camino entre las mitologías europeas y los clásicos de la aventura juvenil.

Cuando Rolando Pratt obtiene trabajo en Abisinia, Evelina y Hugo cambian el paisaje familiar por la incertidumbre y el exotismo africanos. Es el año 1937 y la colonia constituye un microcosmos en el que se alternan las revistas militares y las tradiciones locales. El padre, mussoliniano convencido, enrola al pequeño como cadete en la policía colonial, institución de la cual será el benjamín. Las impresiones de la niñez están relacionadas con el espíritu colonial, pero también con la seductora diversidad étnica y cultural de esa tierra adoptiva.

Cuatro años después, las tropas aliadas liberan Addis Abeba y Rolando es internado en un campo de prisioneros francés, donde muere víctima de las fiebres. Desolados por esa pérdida, madre e hijo regresan a Italia en 1943, a bordo de un buque de la Cruz Roja. No acaba ahí el lance, pues su retorno a Venecia, bajo control alemán, levanta las sospechas de las SS, que arrestan a Hugo bajo acusación de espionaje. Forzado en principio a colaborar con el ejército germano, opta finalmente por huir, poniéndose a las órdenes del mando aliado. El significado de ese gesto va más allá de la deserción. En cierto sentido, prefigura el antiautoritarismo militante que sustentará en posteriores etapas de su vida.

Ese peregrinar sin destino fijo durante su infancia y juventud coincide con el paulatino descubrimiento de la vocación artística. Y es en el mundo de la historieta donde halla un medio apropiado para compaginar narración y dibujo, siguiendo los pasos de Will Eisner, Bob Kane y Milton Caniff, los tres autores que recuerda haber leído –y admirado– en Etiopía. En diciembre de 1945 conoce al dibujante Mario Faustinelli, fundador de la revista *Albo Uragano,* que al cabo de dos años pasa a llamarse *Asso di Picche-Comics,* subrayando así la figura del personaje principal, un justiciero enmascarado al estilo de los *comic-books* estadounidenses. El apoyo de Faustinelli es primordial en la carrera de Pratt. Convertido en ilustrador profesional, empieza a trabajar junto al escritor Alberto Ongaro y los artistas Damiano Damiani, Paolo Campani, Giorgio Bellavitis y Dino Battaglia. A esta época pertenecen *Ray e Roy* (1946), *Indian Lore* (1947), *Indian River* (1948) y *Junglemen* (1949), todas ellas historietas de un Pratt primerizo, aún inseguro de su estilo.

Desde 1948 *L'Asso di Picche* aparece en las páginas de *Salgari,* una revista publicada en Argentina por la Editorial Abril. El director, César Civita, ofrece a Pratt y Faustinelli la posibilidad de dibujar en Buenos Aires. Aceptadas las condiciones del contrato, ambos dejan Italia en noviembre de 1949. Casi desde el primer momento, el recién llegado busca el modo de entrar en sociedad. El encanto que la bohemia bonaerense ejerce sobre él va más allá de los tópicos sobre la porteñidad. No obstante, el tango será la expresión artística y social más perdurable en sus recuerdos. El otro nivel de integración, alejado de cafés y salones de baile, lo alcanza en el ambiente profesional. Conoce, entre otros, a José Luis Salinas, el magistral dibujante argentino llevado a la popularidad por la serie aventurera *Hernán el corsario* (1936-1946).

Por esta época, su estilo, emparentado con la línea clara de la escuela francobelga, ha madurado definitivamente gracias al estudio de la técnica de pincel desarrollada por Milton Caniff. En el capítulo de los guiones hemos de resaltar la personalidad del escritor que acierta a mostrarse compañero ideal del italiano, Héctor Germán Oesterheld (1919-1977),

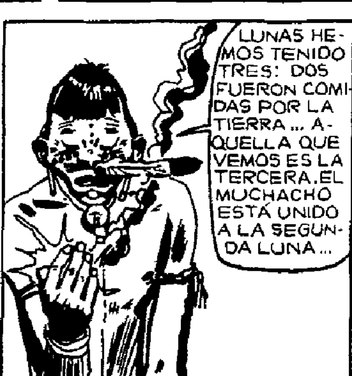

ÚLTIMAMENTE, FRU-FRU SE HABÍA VUELTO LOCO. LA SOLEDAD, LAS ENFERMEDADES... ¡LE LLEVARON DERECHO AL ASESINATO!


...Y POR ESO FUE CONDENADO A MORIR POR LOS ANCIANOS DE LA TRIBU. INTENTÉ UNA VEZ MÁS DEFENDERLO... PERO NO LOGRÉ NADA. SON MUY BUENA GENTE. NOS AYUDAN, NOS ESCONDEN, NOS DAN DE COMER Y NO NOS PIDEN NADA A CAMBIO.


ATE-THA ATE-THO-ATE-HHA. XE-R-A-PE PARA-NA RUPI-MU..
UN MOMENTO... EL JEFE DICE QUE UNO DE VOSOTROS DEBE SABER...


¿TRISTÁN BANTAM?
¡SÍ! ¿QUÉ PASA?


EN EL FUEGO SE ENCUENTRAN LOS MENSAJES DE AQUELLOS QUE HAN VIVIDO ANTES DE NUESTRA LUNA.


LUNAS HEMOS TENIDO TRES: DOS FUERON COMIDAS POR LA TIERRA ... AQUELLA QUE VEMOS ES LA TERCERA. EL MUCHACHO ESTÁ UNIDO A LA SEGUNDA LUNA...


EL FUEGO DICE QUE EL PELIGRO SERÁ UNA SOMBRA CONSTANTE EN TU VIDA. UNA MUJER TE CUSTODIARÁ.


ESTÁ HABLANDO DE TU HERMANA MORGANA...
SÍ... ¡PERO LO MÁS EXTRAORDINARIO ES QUE HABLA NUESTRA LENGUA!


SERÁ UN LADINO QUE HA ESTUDIADO EN CUALQUIER ESCUELA MISIONAL.


¡NO! ES UN MAGO, Y ADEMÁS LE HE OÍDO HABLAR RUSO Y ÁRABE CON DOS COMPAÑEROS DEL PENAL... CUANDO LEE EN EL FUEGO LE OCURREN COSAS EXTRAÑAS...
DE ACUERDO ...ES UN TIPO EXTRAÑO.

cuyo talento sale a relucir en la primera colaboración entre ambos, *El sargento Kirk* (1953). Demostrando sus arrestos como creador, Oesterheld decide afrontar una aventura editorial para la que habrá de realizar un número insólito de guiones: funda junto a su hermano Jorge las Ediciones Frontera, empresa que comercializa las revistas *Hora Cero* y *Frontera,* poniendo posteriormente a la venta *HOM Cero Extra, Frontera Extra* y *Hora Cero Semanal.* Todas las historietas incluidas en esas publicaciones están firmadas por él, pero semejante proliferación no significa un descenso de la calidad. Antes al contrario, el nivel medio de guión y dibujo es muy satisfactorio. En las páginas del primer número de *Frontera,* Solano López ilustra *Joe Zonda,* Pavone se encarga de *Verdugo Ranch y* Roume de *Tipp Kenya.* La cuarta serie, *Ticonderoga,* queda bajo la responsabilidad de Pratt, quien tiene aquí oportunidad de desarrollar uno de sus asuntos favoritos, las guerras francoinglesas en el siglo XVIII americano.

Todavía en 1957, se une a otro excelente artista, Alberto Breccia, para colaborar en la Escuela Panamericana de Arte que dirige Enrique Lipszyc. Hace compatible esa actividad con el desarrollo de series como *Lord Crack* y *Lobo Conrad,* aparecidas en *Hora Cero,* la misma cabecera que albergará otra colaboración importante con Oesterheld, *Ernie Pike* (1957), historieta bélica protagonizada por un corresponsal de guerra. El aprendizaje de Pratt en Ediciones Frontera, su maduración como narrador, se traduce en una primera obra firmada en solitario, *Ann y Dan* (1959), aventura africana de ambiente colonial. No obstante su desaprobación del imperialismo, persiste en esta historieta cierta fascinación por los ejércitos aristocráticos, fieles a honorables dictados, enfrentados de continuo a tribus guerreras.

Tras un período de trabajo en Londres, regresa a Buenos Aires y firma un contrato con Ediciones Yago. Desde 1962 la revista *Supermisterix* publica las planchas de *Capitán Cormorant y Wheeling.* Sin embargo, pese a la calidad de estas dos colecciones, la crisis económica argentina dificulta su situación profesional, y decide finalmente volver a Italia, donde encuentra ocupación en el *Corriere dei Piccoli.* Las emociones del retorno son contradictorias. Pratt añora los paisajes y el ambiente social que ha descubierto en América. En la obstinación por reencontrarse con ese mundo advertimos su gusto por el exotismo y los impulsos del viajero que quiere alejarse de la vida sedentaria, al menos por un tiempo. Un viaje a Brasil abre un nuevo paréntesis en su biografía profesional. Es una etapa de pasiones exaltadas, como se deduce del romance mantenido con una de las hermanas Dos Santos, sus anfitrionas en Salvador de Bahía. Tiene con ella una hija y la reconoce, cumpliendo el mismo requisito legal con los hijos de la otra hermana, de modo que el apellido Pratt se impone en esa familia adoptiva. Aquí los


¿DÓNDE ESTÁN LOS OTROS?




¡UGH!
¡SOCK!






QUIETOS... DEBEMOS LLEVARLOS AL POBLADO. ESTA VEZ SERÁN VUESTRAS CABEZAS LAS QUE VENDEREMOS A LOS COMERCIANTES...


CONQUE TÚ, APARIA ...¡SUCIO TRAIDOR!
TRAIDOR, SÍ, ¡PERO SÓLO PORQUE MI PADRE ERA BLANCO!
¡POR ESO OS ODIO A VOSOTROS, A SU RAZA!



prejuicios sociales se disipan y el italiano busca otro amorío, esta vez con una india xavante que también le da un hijo, Tebocua, inesperado miembro de una dinastía cada vez más diversa. Aparte de extender los afectos, el viajero admira los ritos locales y estudia el sincretismo religioso de los afroamericanos, una materia que en lo sucesivo procurará dramatizar en sus guiones.

El estímulo demostrado en su siguiente etapa artística lo debe probablemente a esa experiencia tropical. Podemos considerar *La balada del mar salado* (*La ballata del mare salato,* 1967) como un resultado de esta renovación personal. Los estudiosos de la historieta suelen considerarlo la expresión más acabada del viajero metido a dibujante. Además, supone para los lectores el descubrimiento de Corto Maltés. La biografía imaginaria descrita por Michel Pierre registra su nacimiento el 10 de julio de 1887, en Malta. Hijo de una gitana de Sevilla y de un marino de Cornualles, este aventurero criado en un ambiente multicultural llevará desde su juventud una existencia itinerante, a medio camino entre la piratería y los ideales caballerescos.

Tanto en su cronología histórica como en lo concerniente a la maduración del personaje central, todos los volúmenes de la serie mantienen una total coherencia. Así, podemos saber que los sucesos narrados en *Bajo el signo de Capricornio (Suite caribeana* e *Mare d'oro,* 1970) ocurren entre 1916 y 1917. Corto se encuentra en Paramaribo, en la Guayana holandesa, donde conoce a quien será buen amigo suyo, Steiner, un viejo profesor europeo refugiado de sus desdichas en el alcoholismo. Ambos deciden ayudar a un muchacho inglés, Tristán Bantam, cuyo padre, además de dejarle en herencia los documentos demostrativos de la existencia de un fabuloso continente hundido en el Pacífico, Mū, le indica la dirección de una hermanastra mulata, Morgana Dias dos Santos. En Salvador de Bahía tiene lugar el encuentro familiar, probablemente inspirado al autor por los días pasados con el clan Dos Santos. Este episodio le sirve, como es lógico, para conducir un mensaje en defensa del mestizaje.

El personaje de Morgana fluctúa entre los detalles seductores y el tópico afroamericano. Se trata de una iniciada en el candomblé que maneja con habilidad los naipes del tarot. Su maestra en las artes esotéricas es una mujer de edad indefinida y gran inteligencia, Boca Dorada, defensora asimismo de las pequeñas revoluciones locales. Aquí se introduce una causa política por la que Pratt no oculta sus simpatías y que ilustra a través del líder *cangaçeiro* Tiro-Fijo, protagonista de uno de los episodios del álbum. Aunque este rebelde perece en su lucha contra el terrateniente que oprime a los suyos, un sucesor toma las armas en su lugar, continuando una lucha desigual que conmueve a Corto Maltés y, suponemos, también al dibujante.

El aventurero combate más adelante el espionaje alemán en las Antillas, bien es cierto que sin pretenderlo. Tras un fallido intento de hacerse con el tesoro del galeón *Fortuna Real,* pierde la memoria durante un tiroteo en la playa de un islote cercano a la Honduras británica. Es en ese lugar donde conoce a Soledad Lokäart y al caribe Jesús María, acusados de unos crímenes que nunca cometieron. Todo nos es ya conocido y, sin embargo, despierta simpatía.

Como puede advertirse, lo americano aparece representado sin demasiadas sutilezas. No hay voluntad de realismo y las tipificaciones difundidas por la cultura de masas –tesoros ocultos, magia africana, selvas llenas de guerrilleros– son manejadas con total desenvoltura. Podemos seguir la pista a esos mismos temas en la siguiente entrega de la saga, *Siempre un poco más lejos (Sempre un po' più in là,* 1970), cuyas primeras páginas nos sitúan en Maracaibo, donde el anticuario Levi Columbia ofrece a Corto y Steiner la posibilidad de buscar El Dorado siguiendo la ruta descrita por un explorador inglés, Eliah Corbett. Nótese que la búsqueda del tesoro es descrita en un plano imaginario, asociado a tradiciones legendarias. Algo muy distinto ocurre con las luchas entre revolucionarios e intervencionistas, relatadas sin ese tipo de abstracción, pero con una ironía distante muy significativa.

El autor asocia sus dos dimensiones de lo afroamericano en otro capítulo, solapando brujería y rebelión. En la imaginaria república de Port Ducal, un reflejo de Haití, Corto Maltés salva a Soledad Lokäart y a Jesús María del pelotón de ejecución. Ambos han sido sometidos a un juicio absurdo por Zola, el ayudante del presidente. Practicante de rituales vudú, muestra a sus compatriotas el cadáver naturalizado del mandatario con la pretensión de que éste sigue vivo y apoya sus caprichos de tirano de opereta. Gracias a un rebelde local, los habitantes de la isla descubren finalmente la superchería. Sin embargo, el rostro del libertador queda permanentemente oculto tras una máscara, lo que invita a especular sobre la verdadera identidad que Pratt le otorga. Su simpatía por los héroes anónimos es una explicación probable a este planteamiento.

Los hechos de *El aventurero del Caribe (L'uomo dei Caraibi,* 1976) tienen asimismo lugar en las Antillas. Una vez más, Pratt nos ofrece el retrato de una revolución condenada al fracaso. El observador distante de ese drama, Svend, es propietario de un yate que presta sus servicios a aquellos millonarios que desean realizar viajes de placer por la zona. En este caso su cliente es un italoamericano, Barnaba Moretto, que se hace acompañar por la caribeña Bon Bon. El viaje queda interrumpido cuando Svend avista una embarcación a la deriva con el pabellón de la Marina de Guerra argentina. A bordo encuentran a Tacho Iturbe, un elegante porteño que, al igual que la embustera Bon Bon, forma parte de un heterodoxo movimiento revolucionario que desea hacerse con la fortuna de

Moretto. Las traiciones en el seno del grupo guerrillero causan la muerte a sus principales componentes. Sólo Svend consigue regresar a la normalidad, resignado pero vivo.

Parecida impresión de fracaso hallamos en la causa revolucionaria descrita en *La macumba del gringo (L'uomo del sertão,* 1977). Hay una serie de convencionalismos en esta historieta que ya observamos en el tercer álbum dedicado a Corto Maltés, aunque aquí planteados con mayor crudeza. Magia, guerrilla y fatalidad vuelven a agregarse. Una madre del candomblé, Mãe Sabina, mantiene con vida el cadáver de Gringo Vargas para que éste vengue a un grupo de *cangaçeiros* muertos en una emboscada. El responsable de la masacre es un traidor, Sabino Preto Emaranhado, hermano de Satanhia, la mujer de Gringo. Será ésta quien, luego de sufrir repetidas vejaciones por parte de los soldados que persiguen a su marido, cumpla la venganza, disparando sobre Sabino. Sin embargo, esa acción impedirá que el conjuro de Gringo desaparezca, forzando un desenlace trágico, pues él deseará acuchillar a Satanhia para así acabar con alguien de la misma sangre que Sabino. Al cabo, parece que no hay otra transformación posible para los *cangaçeiros* que la propiciada por la muerte.

A esta fantasmagoría brasileña siguen tres volúmenes dedicados a Corto Maltés en los que no hay elementos americanos: *Fábula de Venecia (Favola di Venezia,* 1977), *La casa dorada de Samarcanda (La casa dorata di Samarcanda,* 1980) y *La juventud de Corto Maltés (Corto Maltese: la giovinezza,* 1981). Por todo lo que llevamos dicho no debe sorprender que el artista cierre ese paréntesis con un retorno al escenario geográfico que conoce y admira. La segunda estrofa de un conocido tango de Carlos César Lenzi y Edgardo Donato inspira el título de esta nueva aventura de Corto Maltés, homenaje de su creador al Buenos Aires cosmopolita de comienzos de siglo. Las páginas de *Tango ... Y todo a media luz* (1985) están pobladas por rufianes y fulanas, madamas y pupilas, protagonistas todos de ese clandestinaje tolerante que tanto interesa al dibujante marquesano. En más de una oportunidad ha declarado Pratt su simpatía por las prostitutas, vindicación que lo sitúa bien lejos del moralismo, en coincidencia con su personaje. Porque Corto no pretende ser un modelo edificante, sino un observador distanciado. Al menos, tal es su intención cuando llega a la capital argentina en 1923. Sigue el rastro de una vieja amiga, Louise Brookszowyc, empleada en una casa de mala fama a cargo de la «Varsovia», poderosa sociedad de ayuda mutua fundada por las organizaciones de tratantes de blancas el 7 de mayo de 1906. La prostituta y un desconocido periodista, enterados de las oscuras circunstancias en que hicieron fortuna distintos latifundistas de la Patagonia, han sido asesinados. Culpar de su muerte a la «Varsovia» es fundamental para evitar mayores escándalos. Como en otros relatos de Pratt, la victoria, que no la razón, está junto a los poderosos.

Por esta época el artista se ha trasladado a vivir a Grandvaux, en Suiza, lugar donde decide instalarse definitivamente. El nuevo cómic protagonizado por Corto Maltés, *Helvéticas (Elvetiche,* 1987), será un homenaje a ese país. La arquitectura, en este caso, tiene algo de laberinto, pues el protagonista, siguiendo en sueños los pasos del Parsifal ideado por Wolfram von Eschenbach, ha de emprender una intrincada búsqueda en la que se entremezclan la alquimia y los misterios del Grial, recorriendo paisajes fabulosos confusamente dispuestos, como si de una invitación a la perplejidad se tratara. Resulta así que los enmarañamientos ocultistas predominan sobre la aventura, lo cual no implica que el contenido de la obra sea más profundo.

La línea esotérica de *Helvéticas* es retomada en *Mū*: *el misterio del continente perdido* (*Mū,* 1988), cuya primera entrega aparece impresa en el número 63 de la revista italiana *Corto Maltese.* Otra vez el marino ha de enfrentarse a un laberinto, esta vez situado, como reza el título, en el improbable continente. Ya desde la introducción aparece la cita de un códice maya traducido por el abad Brasseur de Bourgbourg y popularizado por el coronel James Churchward, según el cual un cataclismo volcánico habría arrasado por completo esa tierra portentosa. Puestos a buscar un vestigio, la Isla de Pascua prolonga la memoria de esa monumental civilización, al menos en el imaginario teosófico que inspira este episodio. El espacio mágico en el que Corto cumple la iniciación es también el último en recibir su visita, pues la muerte de su creador impide la posibilidad de nuevas aventuras.

Hemos comprobado que el interés por lo hermético marca profundamente el contenido de los dos últimos volúmenes dedicados a Corto Maltés, a tal punto que la fórmula aventurera de la primera etapa, menos pretenciosa, parece definitivamente abandonada. Sin embargo, el dibujante deja de lado el repertorio ocultista y da un nuevo giro a su carrera iniciando un nuevo ciclo de historietas ambientadas en Argentina. Por desgracia, sólo llega a escribir la primera entrega, *El Gaucho* (1991). Milo Manara, que ya ha colaborado con él en un proyecto anterior, *Verano indio (Tutto ricominciò con un'estate indiana,* 1983), pone en imágenes este guión de Pratt que, pese a la rotundidad del título, apenas tiene que ver con lo gauchesco. Los acontecimientos que forman la personalidad del joven protagonista quedan alejados de esas tipificaciones, aunque es imaginable que los siguientes capítulos habrían cumplido esa posibilidad.

El personaje central, Tom Browne, es un anciano casi centenario que habita en la toldería del cacique Namuncurá. Un soldado, Hermosid, escucha su narración y toma nota de unos recuerdos que se remontan a 1806, cuando Browne era tambor de infantería y contaba dieciséis años. Comienza así un drama cuyo primer escenario es la escuadra inglesa al mando de Sir Home Popham, en los momentos previos a la primera

invasión de Buenos Aires. Los navíos transportan al 71° regimiento de Cazadores Escoceses, un destacamento de artilleros y otro de dragones. Quien dirige esa fuerza militar es el brigadier Beresford.

A bordo de la fragata *Encounter,* el contramaestre Clagg y el marino Matthew llaman al orden a las prostitutas irlandesas que procuran placer a la oficialidad. Una de ellas, Molly Malone, amante de Popham, despierta los amores de Matthew, pero éste, un jorobado, no alberga esperanzas. Por su parte, la muchacha se ha encaprichado de Browne, disponiendo así un enredo sentimental de muy escasa originalidad.

Los acontecimientos que siguen son casi un inventario de los estereotipos americanos preferidos por Pratt. Cuando Browne desembarca para servir de enlace con un grupo de rebeldes, conoce a José Otalora, un mestizo que quiere verse libre de los terratenientes criollos. El paralelismo que cabe trazar con otros rebeldes de la obra de Pratt es patente, sobre todo si nos referimos a sus *cangaçeiros,* asociados siempre a cultos de raigambre africana. Recordemos que Tiro-Fijo era un protegido de Boca Dorada y Mãe Sabina empleaba sus dones para mantener vivo a Gringo Vargas. En este caso, para no variar la tipología, José es un adepto del candomblé. Queda así de manifiesto un claro propósito de asociar la negritud con ritos como la umbanda o el vudú. Pratt se siente fascinado por las prácticas religiosas afroamericanas y reitera una vez tras otra esa imagen de indudable eficacia.

Cuando un grupo de soldados españoles interrumpe al galope el culto a Tom que ha sido invitado, éste intenta defender a los creyentes, pero sin fortuna. Otalora es derribado a bayonetazos y poco después su cabeza degollada pende de una de las monturas a modo de trofeo. De nuevo, el fracaso y la desolación.

Como si de un testamento se tratara, la editorial francesa Casterman publica en 1995 el álbum póstumo, *Saint-Exupéry: Le dernier vol,* que en su versión española se titulará *El último vuelo.* Pratt, fallecido en un hospital de Lausana el 20 de agosto de ese mismo año, recoge en este cómic algunas de las estampas más considerables de la vida del homenajeado. Desde la admiración, construye la biografía del escritor francés a través de una serie de *flash-backs* evocados a partir del 31 de julio de 1944, fecha en que el *Lightning P-38* de Saint-Exupéry fue abatido por dos cazas alemanes. Animado sin duda por sus personales recuerdos, escribe el guión resaltando escenarios que le son familiares. Cuando Saint-Ex y el aviador Jean Mermoz dialogan en el aeródromo de la Aeroposta Argentina, despertando las simpatías del gaucho Díaz, podemos pensar en Pratt y Faustinelli iniciando su personal aventura en el mismo país. El romance entre el novelista y Consuelo Suncin, la viuda de Enrique Gómez Carrillo, progresa con un fondo de tango, tipificando un ambiente que el artista ha frecuentado, las más de las veces en compañía. Y las arenas del Marruecos

español sobrevolado por Saint-Exupéry no son muy diferentes del desierto abisinio en el que Hugo creció. Puede alegarse que la coincidencia es forzada, pero, en todo caso, lo que aquí nos importa destacar es la elección de este personaje real para afrontar un proyecto con tan acentuada presencia del autor.

En gran parte de la obra de Pratt, como sucede en este cómic, las fronteras entre lo irreal y lo real quedan desdibujadas. Por ello no debe extrañar que su América sea un compendio entusiasta de hechos constatables y evocaciones románticas. Suponemos que acaso la residencia en Argentina y Brasil haya sido decisiva para modelar esas visiones. Después de todo, no es complejo descubrir que ha utilizado la historieta para materializar sus ensoñaciones de hombre de acción, encarnadas definitivamente en ese Corto Maltés admirable y esquivo.

Guzmán Urrero Peña

Bibliografía

BLAS, JUAN ANTONIO DE: «Judíos, polacos y proxenetas», artículo en PRATT, HUGO: *Tango . . . Y todo a media luz*, Madrid, New cómic, 1989, s.p.

BLAS, JUAN ANTONIO DE: «El mundo mágico de Corto Maltés», *Sunday,* 3, 1978, s.p.

BLAS, JUAN ANTONIO DE, VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR Y OTROS: *Hugo Pratt: Un hombre, mil imágenes*, Norma Editorial, Barcelona, 1983.

BRECCIA, ALBERTO: «Yo, dibujante de cómics», *Ilustración + Comix Internacional,* 9, 1981, p. 68.

COMA, JAVIER: «Corto Maltese en Argentina: Y todo a media luz», *Ilustración + Comix Internacional*, 68, 1986, pp. 55-59.

COMA, JAVIER: «En el tren de la Historia», artículo en PRATT, HUGO: *Corto Maltés en Siberia*, Madrid, New cómic, 1992, pp. 5-8.

COMA, JAVIER: «La aventura es política», artículo en PRATT, HUGO: *Billie James*, Barcelona, Obelisco, 1985, s.p.

GENOT, VINCENT: *Hugo Pratt*, página WEB, Bruselas, 1997.

GUBERN, ROMÁN: «Interconexiones culturales», *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, pp. 83-103.

LIPSZYC, DAVID: «Argentina, cómics hasta los años 40», *Historia de los cómics*, Toutain Editor, Barcelona, 1984, pp. 393-398.

MÄKINEN, TEEMU: *Hugo Pratt*, página WEB, Helsinki, 1997.

MOLITERNI, CLAUDE y GAUMER, PATRICK: *Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinée* (artículos «Hugo Pratt», «Corto Maltese» y «Héctor Germán Oesterheld»), Larousse, París, 1994.

MOLLICA, VINCENZO: *Le donne di Corto Maltese*, Editori del Grifo, Siena, 1987.

MORICONI, FRANCESCO: *Ricordando «El Gaucho»: Intervista a Milo Manara*, página WEB, Milán, 1996.

PETITFAUX, DOMINIQUE: *All'ombra di Corto*, Milán, Rizzoli, 1992.

PIERRE, MICHEL: *Corto Maltés: Memorias*, Madrid, New cómic, 1991.

PIERRE, MICHEL: «Il racconto meraviglioso e strano...», artículo en PRATT, HUGO: *Wheeling. Il sentiero delle amicizie perdute,* Roma, Lizard Edizioni, 1995, pp. 15-21.

PRATT, HUGO: «Una abuela veneciana», artículo en *Fábula de Venecia*, Madrid, New cómic, 1991. s.p.

PRATT, HUGO: «Guerrilleros», artículo en *El aventurero del Caribe*, Madrid, New cómic, 1990, s.p.

PRATT, HUGO: «El juego de la realidad», artículo en *Las Helvéticas*, Madrid, New cómic, 1990, s.p.

VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR: «Una travesía por los Mares del Sur con Stevenson, London y Font», *Cimoc,* 62, 1986, pp. 23-25.

La poética visual y artificiosa de Juan Benet[1]

«Dado un efecto, hay que reconstruir una causa.»
E. A. Poe, *Filosofía de la composición poética.*

«No temo la incoherencia ni la ruptura.
Esquilo el papel con largas tijeras.»
O. Mandelstam, *El sello egipcio.*

La ambición de cernir un vasto campo de referencia que alimenta la escritura benetiana, la conduce incluso a abandonar en ocasiones su propia condición de signo escrito, de texto ficcional para desembocar en la historia, en la política o en la praxis ingenieril. Estos son entonces los límites a los que aspira en ocasiones tal escritura, pero en tanto que práctica simbólica la actividad literaria del autor confina también con otros dispositivos de producción de signos, con los que poco a poco nos vamos familiarizando a medida que son, por decirlo así, *descubiertos.*

Conocida la existencia de un Juan Benet pintor de género nada despreciable, pronto hemos alcanzado a ver otro destello de sus capacidades de representación en otro campo de las artes plásticas peculiarmente vinculado a la escritura, en tanto que lo que en él se da a ver es una imagen de carácter peculiar: la *imagen dialéctica,* la imagen que sostiene y comprime un nudo narrativo, una historia en su máximo grado de concentración. Tal es el *collage.* Una práctica de la figuración que en modo alguno abomina de sus fuentes textuales, de su disposición a fundarse sobre el relato, de constituirse en torno a una *narratio.*

1. Escribir/pintar/pegar; pluma/pincel/tijeras

Para saber cómo el escritor ubicaba en la imagen total de su vida esta (autoconsiderada) provincia menor del arte, nada mejor que comenzar

* *El permiso de reproducción de los* collages *para estas páginas de* Cuadernos Hispanoamericanos *ha sido cortesía de los herederos de Juan Benet.*

[1] *El texto tiene un contexto más allá del que encuentra en la acogida de estas páginas. A comienzos del mes de julio de 1996 se celebró en la Universidad de Salamanca un encuentro que pretendía ser singular en torno a la figura y la obra de Juan Benet. Las sesiones académicas estuvieron dirigidas por el autor de estas páginas. Junto a este encuentro de especialistas, en el que figuraron Carmen Martín Gaite, Vicente Molina Foix, Antonio Martínez Sarrión, Francisco Pérez y Víctor García de la Concha, otras actividades se desenvolvieron en aquellos días, cuando se pudieron ver películas del*

por lo que constituye todo un programa: mejor que eso: por lo que es a todas luces una *poética* (eso sí, más allá de la poética escrita): aquella que Juan Benet pusiera al frente de lo que hasta entonces –corría el año 1981– era su única exposición collagista[2].

Escribía en aquel momento el autor:

«Para distraer durante veinticinco años unos ratos de ocio me he dedicado al ejercicio de la literatura y de esa suerte he publicado una veintena de libros. Para despejar la cabeza de las obsesiones literarias me he dedicado a veces a pintar operaciones navales, cuyo resultado a la vista está. En fin tras la fatiga provocada por el color y el dibujo, he buscado el descanso en el collage cuyo resultado también está a la vista. Cuando el collage me canse, no sé realmente lo que haré; probablemente nada.»

Este proyecto en su enunciación más desnuda sitúa en perspectiva lo que es el trabajo, la producción simbólica, que se mueve y atraviesa distintos escenarios; pero sitúa también el campo de la acción, y hasta el campo de la inacción –y éste sobre todo–, que flanquea toda actividad con los signos, cualesquiera que éstos sean.

La ingeniería queda entonces perfilada como la actividad productora por naturaleza; aquella sola actividad entre las otras que opera en un campo de realidades materiales. Tan importante es esta intervención en la morfología física de lo real (en el suelo, en las aguas, a través de los aires por las estructuras de los puentes) que es entonces su período de ausencia, su vacante y su vacío, el que justamente abre otros escenarios que se relacionan esta vez, no con la producción directa, con la intervención material en el régimen o vida de las cosas, sino que esto otro más bien tiene que ver con la producción de lo intangible, la producción del sentido, con la producción del orden simbólico, sin el que, por cierto, el mundo mismo no podría existir, pues ciertamente existe sólo en la medida en que puede ser representado.

Pocas veces quienes producen ese sentido supernumerario y a la vez necesario, pocas veces los productores simbólicos, los artistas, para entendernos mejor, alcanzan también a ser productores, no ya de sentido, sino, en *otro sentido*, productores de cosas. Es absolutamente notable que quien como Juan Benet se mostrara tan capaz de intervenir en el sistema todo de la lengua castellana, fuera también quien intervino y modificó la orografía de esta tierra (la real, por cierto tanto como la imaginaria; ésta última a

Porma y la adaptación al cine de El Aire de un crimen. *Se presentó un libro reciente -* Páginas impares: *editorial Alfaguara-, y junto a ello se expusieron 34 collages benetianos, simultáneamente editados en aquellas jornadas por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.*

[2] *Exposición celebrada en la galería de arte alicantina* Italia-2, *en 1981.*



Figura 1

TV en el Edén. 1985. 238 por 188 mm.



Figura 2

Al pie del Horeb. 1986. 231 por 176 mm.

través de la utopía hidrográfica que animó ciertos escritos suyos[3]). Así hoy podemos pasar a voluntad por sus palabras, como podemos pasar también por los lugares que fueron bajo su dirección decisivamente transformados para dejar tender los puentes y establecer las vías de comunicación que llevan las cosas y a nosotros mismos con ellas.

Esto es, discurrimos por su prosa como podemos pasear por la *cerrada*, por el vaso de hormigón del mítico Porma. El concepto de obra se reconcilia así en una totalidad que hemos de reconocer como superior a cualquesquiera otra, que se nos presenta con respecto a ésta como limitada o parcial.

Es el ocio, la vacación de la ingeniería lo que empuja a la escritura; es el cansancio de la letra la que lleva al dibujo y la pintura; es el hartazgo de color y trazo lo que conduce al refugio del *collage*. El circuito se establece –estamos en un orden moderno, sin jerarquización alguna–, como en una deriva o flotación: la pluma, el pincel y las tijeras se conmutan entre sí, tanto valen. Y las citas en el interior de cada uno de estos sistemas, remitiéndose unas a las otras, no dejan nunca de producirse, constituyendo una suerte de Obra mayor, de Obra con mayúscula benetiana. Ello bien sea porque en la cubierta de un libro podemos ver los rieles paralelos del tren, cosa que sucedía en la autoedición de *Nunca llegarás a nada*, o bien porque en el interior de un *collage* nos encontremos –y este va a ser un efecto perseguido una y otra vez en la estética dialéctica de Juan Benet– con la presencia contundente de lo maquínico e ingenieril **[fig. 1]**.

Entonces sucede que sutiles lazos están tendidos entre las actividades. Lo que el texto mismo no hace sino revelar, relativizando predominios, allanando diferencias entre las prácticas simbólicas, que parecen tender a unirse en un horizonte evocado. Una pasión secreta de Juan Benet pudo ser este acarrear conocimientos, operar trasvases, construir una red de comunicación de tipo hidrográfico, donde las ideas circulasen camino de sus representaciones más oportunas o específicas, siguiendo para ello un modelo navegatorio, fluvial. Así se establece un flujo, una corriente alimentadora entre los distintos campos separados de sus actividades simbólicas y productoras de sentido, y de ellas también con respecto a su propia matriz. Todo ello nutrido secretamente por esta condición que él reunía. Una condición de *homo faber.* De constructor.

Y es que el paradigma del actuar de aquel al que la historia gusta de recordar como escritor, fue, en todo momento, sin duda, esa alta técnica de la ingeniería, que formó sus hábitos representativos y que sin duda le ofreció el regalo de unos métodos que operan los milagros de las transformaciones, abriendo paso a lo posible, a aquello que *puede y debe* ser hecho por el hombre

[3] *Véase la recopilación de artículos titulada* Prosas civiles. *Madrid, M.O.P., 1994.*

Si limitamos el mapa de relaciones posibles exclusivamente a la que establece este oficio de *ingenium* con lo que es propio y reside en la virtud creativa del *collage*, en cuanto técnica u operación formal, veremos emerger entonces ese campo común o territorio de juego por donde se desplazó el autor, y ello, creemos, que en la búsqueda de poder mejor conformar su verdadera *región.*

¿Hace falta decirlo?: el *collage* remite directamente a las técnicas de la ingeniería. Ingenieros y artistas lucharon durante todo el siglo XIX por el cetro del nuevo arte: al final son los ingenieros los artistas secretos de nuestra época, los que se alzan con la monarquía sobre lo hecho. Frente a ellos, los artistas tradicionales en muchas ocasiones son meros decoradores, rellenan sólo el cascarón simbólico del edificio conceptual que los alberga. El ingeniero es el que ostenta la clave compositiva de la cosa fabricada; aun cuando esa cosa sea poema, sea imagen.

El modelo íntimo, inconsciente de todo artista moderno –y más aún, posmoderno– es así el ingeniero; al modo que debe decirse que sólo si se es un poco ingeniero se puede ser hoy un válido artista. Pocos –nadie, en realidad– logran ser ambas cosas en propiedad, excepto entre nosotros Juan Benet; por eso es dable decir, sin salirse del tema del *collage,* que la clave de la prosa de Benet se encuentra indudablemente en la ingeniería. Y ello no en un sentido metafórico, sino literal y absolutamente. Con más seguridad se puede decir todavía que la ingeniería y el *collage* son modos operatorios de naturaleza idéntica.

Incluso, ambos son hijos únicos de un mismo siglo, de un mismo régimen de conocimiento. El gran mecano de la torre Eiffel es eso: una apuesta combinatoria en la que las pequeñas piezas ensambladas forman un gran constructo, un sueño y un símbolo puesto en pie. Simultáneamente obra cívica, pero también *collage*: broma constructiva y ejercicio de ingenio de los ingenieros.

Mandelstam decía que para estudiar a Dante en el futuro habría que conocer disciplinas como la cristalografía, la gematística, la composición mineralógica; ¿tiene algo de extraño que para entender plenamente la arquitectura de la prosa benetiana recurramos a la gramática de la ciencia por excelencia, esto es a la ciencia de la construcción y de la creación? El *collage* de Juan Benet es, dicho muy simplemente, el puente, la mostración y hasta la evidencia misma que permite conocer esta relación sutil, pero evidente, entre técnicas simbólicas y lenguajes formalizados.

Pero, una vez sentado esto que hace de la condición del ingeniero el *sine qua non* de la existencia de un tan singular escritor y de un, todavía, más sorprendente y recóndito artista plástico, tal vez sea preciso volver al texto evocado al comienzo y en modo alguno agotado en lo que son sus múltiples sugerencias.

En ese texto programático, que aborda, situándolos en un eje, las disciplinas y los saberes, y a éstos con los ocios, por los que se deriva o deambula, sucede que al tiempo que en él todo ello se conmuta entre sí, se conmuta incluso con la nada, una posibilidad siempre presente que el ironista no desecha. Las presas, como todo lo que es puesto en el mundo para su utilización y funcionamiento, deben existir, e incluso no deben caerse, pero las obras, las producciones artísticas pueden ser confrontadas con la nada, pueden extinguirse, y con ello nada quedaría alterado. Con eso amenaza el ironista que fue Benet. La producción simbólica es superflua. Sólo da sentido a lo que ya existe. Eso es el *collage*: dar un sentido nuevo a lo preexistente. Manipular críticamente el estado de las formas establecidas y de las ideas recibidas, con el objeto de hacerlas decir lo todavía *no dicho* que hay –y habrá para siempre– en ellas.

Pues bien, un texto como éste que he citado y exprimido en extenso, un texto rigurosamente de circunstancias, autoriza ahora, delante de una audiencia mayoritariamente decantada hacia una actividad lingüística –en un medio consagrado a los textos–, algo así como una prospección en el campo, colindante al de la escritura, de la plástica imaginaria. Y ello además porque en la propia formulación de ese fragmento programático se encontraba explícitamente anunciada la voluntad de trascender el puro espacio de lo escrito, aludiendo a todo lo que allende de él se sitúa.

2. Plástica de la agudeza

Quizá sí sea verdad que –aunque el autor parezca no apreciarlo, ni aun haberlo expresamente reconocido– la escritura benetiana sea el cenit, la cima de sus prácticas, pero el campo de su acción y trabajo desciende hacia otros escenarios entre los que figura desde luego el que ahora nos ocupa. Otros hablarán de sus obras y de sus palabras y anécdotas; de su conversación y de sus epistolarios. Hoy es el momento crítico de hacerlo precisamente de sus *collages*, de los que debo decir antes que nada con qué coherencia y hasta naturalidad se han inscrito en la tradición del género (en todo caso Benet corre el riesgo de ser más aceptado entre los collagistas que entre los novelistas).

Sin pretenderlo, diríamos que casi sin despeinarse, Juan Benet ha terminado también por ser un nombre importante en la historia de esta práctica plástica. El collagista ignoto para los filólogos y derivados habría alcanzado así, en este territorio, el mismo crédito –pero sólo entre los inteligentes– conseguido en cuantas otras actividades públicas le ocuparon en su vida corta y fértil.

La, en otro sentido, desnuda vocación plástica benetiana, ajena por completo al pesado proceso de la formación y el aprendizaje, ha sido

acogida así en el horizonte de una hermandad, bajo el amparo de una escuela singular. En ella, Juan Benet se encuentra en la compañía de realizadores españoles que han venido practicando estas «bizarrías» formales, haciendo suya una singular «plástica de la agudeza», una muy radical filosofía visual del concepto. De aquellas obras y de estos compañeros se reclama. Destacadamente: Benjamín Palencia, Adriano del Valle, Remedios Varo, Nicolás Lekuona, Luis García Abrines y, sobre todos, Alfonso Buñuel[4].

Esta segunda vanguardia española explora y explota en todas las direcciones imaginables el legado que le transmite su campo de referencia: los orígenes del arte moderno pasados por el *Cabaret Voltaire*. Y es en ella –no ya como un epígono sino antes bien como un igual– como Don Juan Benet Goitia ingresa –también– en una paraacademia de Artes, trayendo hoy a nuestra consideración sus invenciones poderosas, sus fecundas muestras dialécticas.

No se aborda en consecuencia, algo así como la obra de un pintor ocasional, de un –diríamos– collagista de domingo, aun cuando eventualmente, que no lo sé, Juan Benet produjera estas visiones en sus asuetos dominicales. Bien se ve que no era en nada un *parvenu* o un aficionado cuando al respecto por ejemplo de otra práctica suya, la pintura de marinas y barcos de guerra en orden de batalla –lo que podríamos denominar como *sea-pieces*– escribía con desenvoltura: «Todos mis cuadros están extraídos de fotografías incluidas en libros de historia». ¿Conoce el lector algún aficionado a nada que diga que copia directamente de una copia? Su sofisticación en este terreno, como en otros, corta de raíz cualquier atribución de ingenuo amateurismo.

Esta actitud benetiana tiene su explicación en causas, podríamos decir, epistemológicas, pues en efecto el autor, haga lo que hiciere, encarna para nosotros siempre la modernidad, se sitúa al final de los discursos idealistas *ancien régime*, y gusta de revisitarlos para desautorizar el gesto autoritario y pomposo con el que se han venido imponiendo.

Diríamos que los conoce desde dentro, y luego es capaz de deconstruirlos impía y socarronamente. Tal sucede con la impostación del autor, la creencia desmedida en los artistas plásticos de que es mejor indagar en la imaginación que copiar directamente de una fotografía. La elección del *collage* como práctica artística se sitúa en este campo deconstructivo y posmoderno cuyo gesto fundacional encontramos en la primera vanguardia, con su exaltación de una economía mínima de la mecánica en favor del establecimiento de una energía máxima de la dinámica.

[4] *Sobre esta escuela de collagistas españoles véase el libro imprescindible de E. Guigon,* Historia del collage en España. *Teruel, Museo, 1995.*

La primera poética rebelde de la historia democratiza el espectro del arte. Se trata para los primeros dadaístas que adoptan la técnica del montaje, del *cadavre exquis*, precisamente al servicio de trascender y pulverizar toda presunción de destreza y profesionalidad. Arrancado a los niños, el procedimiento collagista opera, como se sabe, con instrumentos humildes y bien poco precisos: la goma arábiga y las tijeras. Las mediaciones inútiles, los largos y dolorosos aprendizajes, son de inmediato trascendidos. Toda su épica se torna transnochada, clasista, mercantilista. La pesada aura que arrastra el sacerdocio artístico muere con ello en aras de una penetración extraordinaria de los lenguajes simbólicos en el recinto de la cotidianeidad. En efecto, la cola no hace el *collage,* como dirá Max Ernst, y las ideas pueden fluir libremente a la punta de las tijeras, sin que ni siquiera sea preciso para ello acudir a las academias de corte y confección.

Un vuelco sustantivo se produce entonces en la retórica del procedimiento artístico. Una ironía revela el secreto de esta actividad simbólica a quien desea dominarlo: para hacer *collage* no sólo no hay que tener las condiciones positivas que se sobreentienden siempre en la producción simbólica, sino que incluso no hay que tener sino condicionantes negativos, como expresaba Adriano del Valle:

«Para componer *collages* se necesita: ser un pintor fracasado, tener más paciencia que el santo Job, ser padre de siete hijos y ser un buen destripador de muchos libros, es decir el Jack de las bibliotecas»[5].

Hay en todo ello una humillación expresa de lo fabril y mediado en aras de lo inmediato y de lo reutilizado, para articular una significación distinta. También un rebajamiento de la condición del artista, tal y como hemos visto en el fragmento benetiano, pero tal y como también se puede visualizar en la propia firma de Heartfield, el más grande collagista político de todos los tiempos[6]. Allí, el habitual *pinx,* abreviatura de *pinxit* –«lo pintó»–, está sustituida por *mont.* abreviatura de «lo montó». La operación, pues, instaura un cambio radical en la producción del signo, que ya no necesita ser elaborado, sino sólo reelaborado en otra constelación (superior) de significado. Se trata de un cierto aniquilamiento de la entidad del proceso y del objeto mismo, y ello en aras de mejor marcar el espacio nuevo del arte y la posición ideal que el sujeto adopta en este campo.

[5] *Cito por AAVV,* El collage surrealista en España. *Teruel, Museo de Bellas Artes, 1989, p. 120.*

[6] *Véanse sus montajes de la época de la República de Weimar en: J. Heartfield,* Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938. *Barcelona, Gustavo Gili, 1976.*

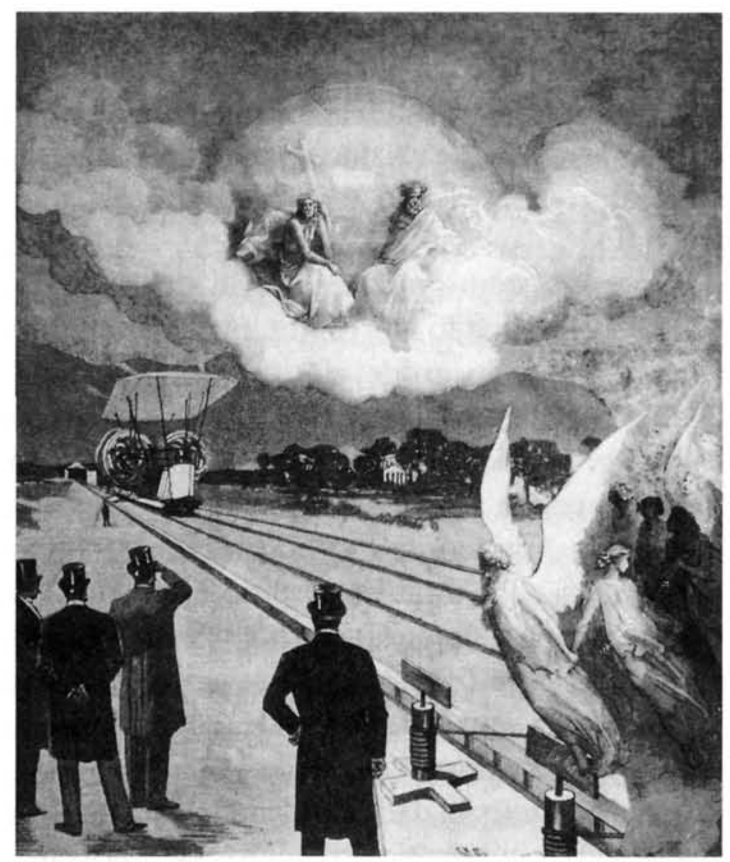


Figura 3

Ensayos de la catástrofe. 1984. 229 por 194 mm.

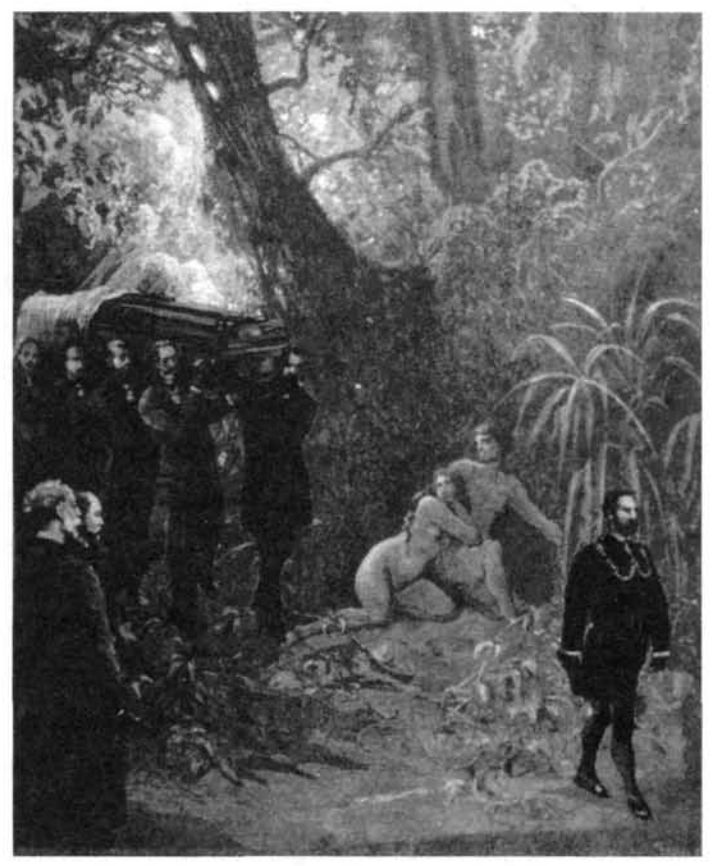


Figura 4

Et in Arcadia Ego. 1992. 233 por 190 mm.

Frente a la pintura lujosa, el *collage* es pobre, y hasta en ocasiones idiota. Se encuentra asimismo devaluado mercantilmente y se ofrece como ejemplificación de un procedimiento al alcance de todas las tijeras. No está cifrado por secretos de casta, ni han de intervenir en él leyes escritas.Toda academia –y más allá de ello– todo academicismo queda de inmediato proscrito.

Para el que se encuentra, como moderno, más allá de la representación y más allá del concepto inflamado de representación que Occidente tiene, este arte del *collage* es puro juego de niños; de ahí la ironía distanciadora con que Juan Benet reflexionó sobre él. El *collage*, con todo, no debe incluso llamarse *collage*, como propone Lafuente Ferrari, sino «pegotes», o incluso habrá quien proponga algo más nacional: el «gazpacho de formas», como decía el collagista Adriano del Valle. En todo caso, como se ve, no se deben ahorrar medios para infamar el procedimiento, para rebajarlo y restarle importancia: «Quizá después de esto no haga nada» dice Juan Benet, insinuando que tal vez fuera mejor que no hiciera nada, de verdad. Y, sin embargo, todo ello reunido no puede hacernos pensar en que el *collage* fuera una suerte de «género chico de la pintura». Antes bien, en él culmina una sofisticada estrategia dadaísta, siendo ésta también la estrategia para los escritores de prosa automática o incluso para novelistas como Raymond Roussell que declara en *Cómo escribí algunos de mis libros,* de qué modo su sistema reside en un puro *collage* o ensalada de frases recibidas, a las que se hace rendir significación en todas las direcciones posibles. Mínima economía para un efecto máximo: este es el lema de las nuevas poéticas postcontemporáneas, minimalistas, intensamente conceptuales.

Si en las situaciones académicas discursivas (esto es: en lo literario ortodoxo), la invención se encuentra enteramente encomendada al costoso nacimiento de unos argumentos o puntos nodales de semanticidad que se van uniendo en el curso de un movimiento dialéctico, a través de su afirmación, de su negación, de su equiparación o cualesquiera otra operación, en el discurso visual que anuncia el *collage,* la *inventio* queda circunscrita a una sola operación de encuentro y selección.

Encuentro a menudo fortuito, selección muy frecuentemente repentina, impremeditada o ciega, o, incluso, peor (para los puristas): confiada enteramente a un azar en el que es el objeto el que busca su propio sujeto, el que por así decirlo, le elige. Todas ellas son, para esta poética visual que cristaliza en el procedimiento collagista, operaciones que desplazan sutilmente los contenidos grávidos que arrastra la *inventio* argumental, tal y como ésta tradicionalmente se conoce. De ello nos libera el *collage,* pues al pulverizar esa misma *inventio* o primera operación retórica, que busca sus argumentos en la nada abstracta, traslada sus esfuerzos hacia la *dispositio* o colocación, y hacia la *elocutio* o encuentro de las figuras preexistentes que mejor encarnan el discurso.

Frente a los valores de un puro inventar, se instala la confianza en un tipo de estrategias representativas que tiene su modelo en el sueño y en el soñar: es decir que en ellas se actúa a través del desplazamiento, de la condensación, de la transformación de una materia que ya existe, que está dada.

En definitiva, esta poética collagista convierte al artista en un montador, en un *bricoleur* de imágenes prefabricadas y como depositadas en un gigantesco *stock* universal o museo del imaginario occidental, con respecto al cual sólo cumple hacer el papel de *Jack el destripador*, el Jack de las hemerotecas, mejor que el de las bibliotecas, que decía Adriano del Valle.

El procedimiento sitúa a su autor en ese espacio dado en la posición de un buscador. En realidad, hace de él un *flâneur*. De la misma manera que el nombre, a comienzos de siglo, sirve para identificar al intelectual que va moviéndose por el interior de la ciudad y de la multitud en busca de iluminaciones y de encuentros, el collagista es aquel que va buscando a la deriva entre un sin fin de imágenes efímeras, aquello que todavía no conoce, y ello para otros que están todavía por venir.

Con esto último ya digo que en lo que afecta al *collage* hay otra cosa más importante, y que es además la médula misma de la filosofía de la composición vanguardista, se trata del desplazamiento que entre tanto conoce el campo de gravitación de la obra así constituida. Hay en el *collage* una atenuación real de las condiciones de producción y, por contra, un incremento extraordinario del potencial de recepción. Podríamos hablar de una ley de inversión: de modo que la impersonalidad que acompaña y se deriva de la utilización de materiales prefabricados, y en gran medida de acceso público, genera por contra una lógica de la recepción enteramente personal y personalizada; el *collage* genera una corriente fuertemente empática y persuasiva, si lo queremos ver desde el ángulo del espectador-productor. La liberación de energías en la facturación del objeto simbólico, no hace sino trasladarlas al otro punto donde acaece la auténtica significación: al receptor que hereda un material azaroso, superpuesto y pleno de solicitaciones al imaginario.

El *collage*, mejor y más que ninguna otra producción artística, interroga a quien lo observa, mucho más que logra expresar a quien lo compone. Por ello culmina en él un modo de entender la producción del sentido, un modo de vivir la experiencia artística, conformando una suerte de más allá de la misma.

Juan Benet, ubicado por su naturaleza fértil en tramas imaginativas en los confines y al límite de las tensiones que organizan un campo de las artes y del dominio de lo simbólico, estaba como condenado a encontrar el *collage*, a experimentar con lo que a todas luces es la punta de lanza del movimiento que trata de la construcción social del sentido. Sentido

de la vida propia, sentido de las cosas, sentido de la naturaleza, sentido finalmente de la historia, cuyos operadores finales no podemos ser otros sino nosotros, para quienes el autor quiso ser –en este caso más que en ningún otro– sólo un *medium*. El regidor de unas imágenes cuyo exclusivo sentido ahora nos compete.

Ciertamente el *collage* sitúa al espectador en el punto de mira, y hasta se podría decir que un *collage* utiliza a un autor para producir un espectador final que opere las síntesis imaginarias precisas. Y es que el collagista no sabe a dónde va, o más bien las imágenes le llevan a donde él no sabría ir. Él es el primer sorprendido –y en este sentido su primer espectador o lector–, pues en verdad no conoce la imagen sintética, esa tercera imagen o tercer nivel de lo figurativo, el cual nace de la mezcla imprevista y explosiva de otros dos niveles de suelo o de base, que son el solo soporte para que aquélla se haga presente a través del azar y de la deriva de los significantes.

Raro arte este del *collage* del que ahora tenemos que abandonar sus recién dibujadas condiciones generales para descender bruscamente, de súbito, al paisaje benetiano, a lo que constituye su singularidad y verdadero interés.

No quisiera, sin embargo, caer en el delito semiótico de transliterar las imágenes conceptuosas de Juan Benet reduciéndolas a una narratividad pura y simple, aun cuando la tentación de hacerlo es muy fuerte, pues sin duda el autor distribuyó sus claves en todo cuanto puso su mano experta. Parto por supuesto del hecho de que las imágenes son esquemas de acción, apuntes de literariedad, esbozos de personajes que aparecen en el registro plástico con una fuerte sugerencia hacia la historia que los determina, por ejemplo hacia un pasado denso, pero que se proyectan también en un futuro donde serían contadas sus historias, siendo éstas el resultado mismo de aquellas acciones que el campo del *collage* sólo apunta o perfila. Perfilar más la existencia de un *continuum*, venir a revelar en la imagen la existencia de la palabra, supondría traicionar la retórica benetiana, fundada sobre la dispersión de campo, el ocultamiento de la clave y el ingenio diversificador.

3. *Caprichos y disparates benetianos*

La larga serie de treinta y cuatro obras que se encuentran hoy en los archivos del escritor constituyendo un conjunto homogéneo y coherente[7],

[7] *La serie de* los collages *benetianos, en efecto, se encuentra hoy en el archivo familiar. Ha sido reproducida en edición no venal por la Junta de Castilla y León y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca. La serie sólo ha sido objeto de una*



Figura 5

Escenas campesinas. 1986. 232 por192 mm.

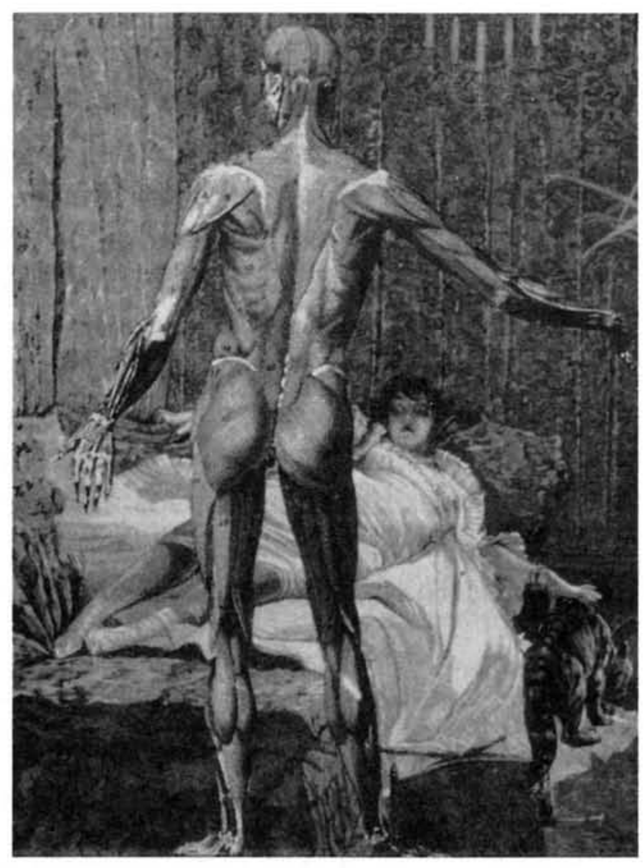


Figura 6

Al pie del Horeb. 1986. 231 por 176 mm.

contiene todos los recursos que pone en uso la poética de la ficción, y ello en una suerte de diccionario de asuntos novelizables, en epifanías fulgurantes que dejan mostrar sólo la huella –la imagen– de lo que se sobreentiende es su potencial discursivo. Y, sin embargo, cuajar esa evidencia narrativa es una traición solemne a la propia filosofía que las inspira, que es en todo momento la de convocar lo indecible, mostrar lo oculto, inducir un efecto de extrañeza poética, que ponga en pie resortes desconocidos en la experiencia del espectador.

No es fácil traspasar las barreras específicas de los códigos. Sólo los audaces o los ignorantes saltan esas barreras para persuadirnos de que una imagen se traduce en palabras y que una palabra encuentra su realización plena en una figura. En realidad, nada hay epistemológicamente más falso que eso. Los códigos de signos se encuentran como blindados y verdaderamente impermeables unos a otros. De modo que yo no podría venir aquí con honestidad a contar lo que recortan en el espacio semiótico las imágenes benetianas, pues eso sería manifiestamente venir a reducirlas, anclarlas a una significación espuria o, en todo caso, patentemente insuficiente. En medio del delirio interpretativo que hoy nos posee, me gusta plantearme aquella notación de un humanista anónimo al pie de una obra pictórica de Giotto: «Admira en silencio esta obra de arte, para no introducir confusión en sus imágenes»[8]. Aunque a efectos de esta estética transmoderna que representa el *collage* benetiano, deberíamos mejor decir: admira en silencio esta obra de arte, para mejor así venir a introducir confusión en sus imágenes **[Fig. 2]**

¿Qué puede hacer la lengua en este caso frente a la presencia inabarcable, insondable, de la imagen, más si se trata de una imagen, como éstas de los *collages,* que no comparten ni una misma sintaxis, ni un mismo espacio, ni una misma lógica temporal; y en la cual, además, se ha pulverizado el régimen de analogía icónica que ha venido rigiendo la representación desde sus orígenes hasta la primera vanguardia, donde se rompe para siempre la ilusión de continuidad y la ilusión de acceso?

Pues la lengua, el discurso, puede plegarse, acompañar, unirse sólo al despliege visual para prolongarlo en sus espejos, y nunca más para contarlo o ceñirlo o circunscribirlo en sus límites narrativos. Es lo que Roland Barthes llama, refiriéndose a la imagen publicitaria, «función de revelo»[9]. Se trata de un «servicio» que la letra cumple ancilarmente en cuanto expansio-

exposición: la celebrada en el transcurso del curso superior de filología en torno al autor y que tuvo como sede la sala de exposiciones del Museo de Salamanca entre los días uno y quince de julio de 1996.

[8] *Lo refiere M. Baxandall en su* Giotto y los oradores. *Madrid, Balsa de la Medusa, 1995, pág. 136.*

[9] *Roland Barthes,* Semiología de la imagen, *en* Investigaciones retóricas I, Comunicaciones. *Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.*

na significados latentes o explora la red de relaciones que teje lo plástico; y ello antes que someterse a un régimen tautológico en el que la imagen es de nuevo dicha, contada, esta vez en palabras[10]

En efecto, la lengua es la limitación. Y por lo tanto quizá sólo debamos por el momento limitarnos a la lengua. A la lengua benetiana, por ejemplo, sutilmente presente en la arquitectura de estos objetos mixtos de códigos y de orígenes diversos que son los *collages*.

La lengua que utiliza Benet en sus artes de la tijera es deliberadamente conceptuosa, y hasta jeroglífica. Como señalábamos antes, su inclusión en el todo que es el objeto icónico-lingüístico no implica servidumbre tautológica alguna. La lengua, en sus unidades, revela sólo algo hacia lo que la imagen tiende, intuye una final significación que desde luego no expresa ni exprime. Es aquí, de súbito, donde en estos *collages* se evidencia tal vez más claramente una conexión subliminal con los planteamientos de Goya para sus *Caprichos*. Se recordará sin duda que en esa serie los títulos se revelan como verdaderos enigmas: es decir como solicitaciones a construir un sentido que está por venir y cuyos caminos son extremadamente azarosos[11].

De esta poética un tanto jeroglífica se reclaman los textos benetianos para *collages*, como, por cierto, se reclaman también todos y cada uno de los memorables títulos que supo imprimir a sus obras. En todos los casos –tanto en los plásticos como en los discursivos y literarios– la posición de partida que debe cubrir la cognición es siempre la formulación de la pregunta. En unos casos preguntamos: ¿Quién no llegará a nada? ¿Quién volverá? ¿En qué Estado? ¿Quién es Numa? ¿De quién es la tumba?

En el otro, en el de los *collages*: ¿Qué catástrofe **[Fig 3]**? ¿Gracias por qué? ¿Qué no se acostumbra? Y sobre todo: ¿Quién es el que muere en la Arcadia funérea que aparece representada en el *collage* treinta y dos? **[Fig. 4].**

Contestar (te) a esas preguntas es leer el *collage*.

Contestar(la) en nombre de los otros es caer en una simpleza.

Abandonando, pues, esta salida fácil y engañosa, a la vez de contar la imagen, un hecho sutil destaca en estas figuraciones singulares. Nos parecería que ellas comprometen el hecho mismo de una poética política presente en estos *collages* de modo sutil, alambicado. Cabe preguntarse dónde encuentra residencia esta impresión evanescente que induce

[10] *Sobre la articulación sofisticada de imagen y palabra que da lugar al logogrifo, al jeroglífico, al emblema y hasta a la publicidad, puede verse mi libro:* Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica. *Madrid, Alianza, 1995.*

[11] *Sólo Enrique Lafuente Ferrari se ocupó con competencia de desentrañar los secretos de esa textualidad enigmática que acompaña los* caprichos *goyescos. Lo hizo en su edición de Gustavo Gili, Barcelona, 1978.*

a esa misma lectura política, ello en un género que ha sido sobre todo particularmente recargado de tensiones psicoanalíticas, y que encuentra en ellas, y a menudo sólo en ellas, su campo específico de liberación de sentido.

El *collage*, en la estirpe ernestiana a la que formalmente pertenece Juan Benet, ha sido siempre y de modo prioritario una representación sumamente escenográfica de la líbido interiorizada, un teatro de las formas que delatan las pulsiones fundamentales y atávicas. Tradicionalmente, los *collages* de Max Ernst pusieron en pie un paisaje del alma, donde sobre las ruinas del orden sentimental antiguo aparecían convocados los nuevos fantasmas de la zoofilia, la sexualidad sin fin, el sadismo (de hecho, en particular, sus obras han sido definidas como muestras sagradas del «sadismo gráfico»). La pulsión masoquista, y hasta la necrofilia y la variabiliadad de direcciones que anudan Edipo, Electra, Caín y Moisés, tenía en ellos su sede y su sistema de representación más elocuente. Una obra, en definitiva, aquella del fundador, donde ciertamente los niños eran gravemente amenazados por los ruiseñores, como escribía el propio Max Ernst acerca de su intención última: desde luego, siempre inquietar, extrañar, cuando no horrorizar o escandalizar.

En efecto, paisajes lúgubres del alma; escenas de la represión y de la culpa, que encuentran en el blandir de las tijeras la expresión simbólica del campo de la castración más cumplida. Los ernestianos nunca se han salido de esta senda, y, sin embargo, debemos constatar el sutil cambio de rumbo que los *collages* benetianos suponen en esta dirección mórbida, cargada de amenazas, en estas atmósferas asfixiantes donde los deseos oprimidos y ocultos consiguen mostrar su rostro deformado, sus organismos rotos o, peor, injertados en acoplamientos infames de máquinas y animales.

No se trataría ya entonces de la disolución de la identidad que trata obsesivamente Max Ernst, sino más bien de la disolución de una época, de su giro de signo. He aquí la intención política de un Juan Benet que reflexionó reiteradamente sobre un siglo, el XIX, donde fueron engendradas las grandes constelaciones políticas que aún rigen nuestros días.

La órbita benetiana del *collage* se reclama de un orden bien distinto a aquella otra de estricta obediencia surrealista, y ello sobre todo porque en principio se encuentra sometida a una régimen irónico y no a una filosofía necesariamente trágica. Único no profesional de esto entre tantos, Benet se encuentra descomprometido con respecto a las tensiones a que obliga la responsabilidad de ser un «artista» en la sociedad occidental. Diríamos de él que no aceptó en ningún plano el papel taumatúrgico y sacerdotal que se le tiene reservado a un intelectual de los escasos que produce la sociedad española. Por eso hoy le recordamos, entre la algarabía de los gurúes y la presencia idiota de los jóvenes que escriben en neocastizo sus fabulillas, legibles, por supuesto.

Ingeniero, antes que escritor, escritor antes que pintor, pintor antes que collagista, este último de sus oficios simbólicos, será justamente el encargado de someter a crítica los valores de la representación, la seriedad con que se manifiesta el legado de la significación.

Esto libera una tensión que se expresa en fórmulas irónicas: en medio de las grandes palabras, el verdadero hombre de la posmodernidad escapa hacia su salvación, como lo hace ese sujeto del *collage* de Benet que en medio de la marejada atlántica, al lado de un naufragio pavoroso, rodeado de monstruos del abismo y olas, escapa con su bombín remando en una barquichuela **[Fig. 5]**. Metáfora esta al final también política, pues el hundimiento, el naufragio de los grandes sistemas, y la periclitación de los valores, puede no tener forzosamente que caer sobre nuestras espaldas. De tener un bote y unos remos, al final, uno podrá ponerse a salvo de lo que se avecina.

Esta actitud de ironía y distanciamiento con respecto a la tragedia de la historia, nos acerca a la pregunta de dónde situar la ideología benetiana del *collage*. ¿Cómo comprender entonces, en términos que he anunciado como fundamentalmente políticos, su intento verdadero?

4. El XIX revisitado

El secreto de la práctica de una imagen dialéctica que se elige pero en modo alguno se «crea», sin duda está en las páginas de «grabado dulce» que ocuparon para Juan Benet el lugar de su Beatriz, de su inspiración; el territorio adonde fue a buscar con sus tijeras las fuentes y orígenes de la idea. El escritor encontró en las revistas fin de siglo –señaladamente en la *Ilustración Española y Americana,* así como en los grabados de Doré para obras literarias como el *Paraíso perdido* o la *Divina Comedia*–, encontró allí, digo, el turbio lecho de Procusto donde habrían de ser engendradas nuevas resoluciones imaginarias.

A nadie se le escapa después de los variados análisis a que sometió Walter Benjamin este registro, este almacén o museo infinito de imágenes, que está constituido por los primeros momentos de la prensa gráfica occidental, el carácter mítico, arcaico, engañoso y voluntariamente *naïf* de toda la figuración burguesa fin de siglo, especialmente la que ocupaba las páginas de las revistas, de los periódicos, de la incipiente publicidad de entonces.

Todo el acervo impresionante de las imágenes recibidas del siglo XIX son mitología burguesa en estado puro; discurso ideológico de matiz pacificador que busca edulcorar y disimular realidades que bien pueden ser atroces. Son propiamente fantasmagorías que utopizan por ocultación las realidades históricas.

Como es evidente, la imagen del XIX opera por exclusión: exclusión de la carne, sometida a los organdíes y las hopalandas; supresión del dolor, sustituido por imágenes del confort en el estuche doméstico burgués, en el paseo de caballos, en las recepciones y salones; supresión finalmente del obrero, de la clase trabajadora, del lumpen. Sólo si se da el caso de que la cerillera, la aguadora, o la mendiga sean hermosas, acceden a su representación, a su *iconización*. Sólo si el delincuente, el menestral o el campesino son, además, pintorescos, es decir, sólo si son presentables, pasan a la categoría de re-presentables.

Finalmente, el imaginario decimonónico gusta de organizar imágenes colonizadas de los mundos antaño libres; el animal, el negro o primitivo, el espacio todo de la propia naturaleza, es sólo el marco para la caza, el turismo o el teatro de asombro para la transformación quirúrgica operada mediante la maquinaria pesada. En estas prensas «grises» y rápidas de fin de siglo, hasta las propias obras literarias son sometidas (la *Divina comedia,* el *Quijote,* el *Paraíso perdido)* a una cierta expropiación de su aura fuerte, y transliteradas al registro débil del fotograbado, donde quedan como idealizadas y formalmente embellecidas para uso de próceres lectores dentro de aquellas series a menudo denominadas «museos», «descansos» o, todavía más peregrino: «solaz de las familias»

Este es el campo de acción, el paisaje, la cuadrícula de excavación arqueológica para la praxis collagista, que habrá de intentar cortocircuitar esta corriente perversa de sentido, y ello por medio de un cuchillo dialéctico templado al rojo vivo. El proyecto tiene como consecuencia inmediata la de la liberación de la enorme energía de la historia que yace encerrada en la ilustración gráfica subartística. Nada más revitalizador para el dormido imaginario burgués que una epifanía, un buen *shock* electrificante, como el que sacude a la niña dormida **[Fig. 6]**, a la que se le aparece, por vez primera, el hombre en su verdad desnuda, el macho con su entero cuerpo pulsional, con su pura estructura nerviosa, deseando producir una buena descarga.

La poderosa voluntad de contracorriente que alimentó la vida de Juan Benet, le hace elegir este primitivo paisaje de lo humano como fondo para una serie de manipulaciones que terminan por subvertir y aun pulverizar el mensaje reconciliado que siempre transmite este tipo de prensa. Y ello, sobre todo, como material destinado a expresar nuevas fronteras y síntesis en un pensamiento que no debe darse al conformismo, lo hecho, lo previamente idealizado o ideologizado.

El extrañamiento, la puesta en cuestión, la renuencia a servir a una doxa común y, en fin, la rebelión propiamente ideológica frente a lo que parece ineluctable y fatalmente conformado, son así las causas de ese efecto que sin duda el *collage* benetiano opera en sus espectadores, aun cuando ellos no sean –no seamos– del todo conscientes de ello.

Lectura política, pues, en sentido general, del *collage* benetiano que genera su propio campo dialéctico en ese mecanismo contemporáneo por excelencia que consiste en revisitar la antigüedad (y antigüedad es todo lo que no es puro presente) con una sonrisa en los labios, con un aire de superioridad marca J.B.

Juan Benet nunca se mostró servil con el pasado: más bien creo que lo azotó sin piedad. En el volumen de artículos periodísticos recientemente recopilados[12] leemos: «Observo el culto a Galdós –y muchos otros a figuras del pasado– como una desgracia nacional». Es así como queda pulverizada esa imagen idiota, según la cual nosotros, los que hoy nos es dado vivir, somos enanos a hombros de gigantes. Lejos de esto, nuestra superioridad moral y cognitiva con respecto a quienes nos precedieron es apabullante.

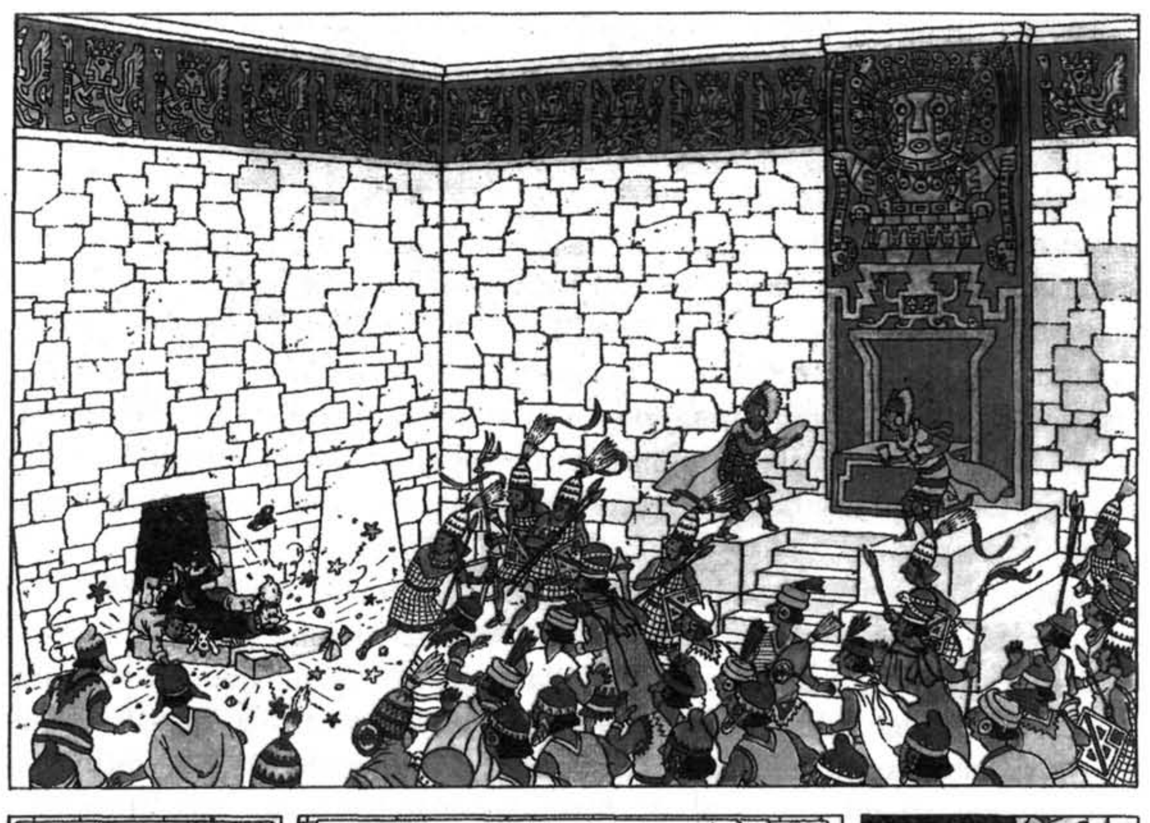
Para venir a terminar: la ingeniería y el ingeniero son la metáfora de esa misma superación que hace de nostros la humanidad actual, los verdaderos antiguos, frente a los, así llamados, clásicos que no son sino niños. El *collage* tal vez sea el símbolo más elocuente de que un estado manual, habilidoso, del arte humano, ha sido superado, dejado definitivamente atrás, y ello en aras de fórmulas más veloces, más eficaces y democráticas.

Este *collage* benetiano finalmente tomará este mensaje progresista de superación de mitos y aniquilación de toda metafísica salvífica, y labrará en su procedimiento una divisa que no creo equivocarme al pensar que Don Juan suscribiría:

> «He aquí una forma feliz que ha sido concebida por una inteligencia sin esperanza».

Fernando R. de la Flor

[12] Páginas impares.




¡Apresad a estos bárbaros!


¡Atrás, momias! Fuera de aquí, incas de carnaval.




¡Espantapájaros, gusanos, pandilla de zapotecos, antropopitecos...! Dejadme, salvajes. ¡Fuera!


Encerradlos antes de que comparezcan delante del Inca.



Tintín en Hispanoamérica: Augusto Monterroso y los estereotipos del cómic

Para muchos escritores 'modernos', la cultura de masas –o 'popular', en el sentido actual de la palabra– fue el enemigo por excelencia de la literatura, contra el cual había que defenderse con una fe, tan heroica como inoperante, en la pureza estética. En las últimas décadas, ha caído este muro que separaba, o pretendía separar tan tajantemente la cultura 'alta' de la masiva, y el escritor, en tiempos postmodernos, se ha visto obligado –a regañadientes en ocasiones, gozosamente en otras– a enfrentarse al mundo del cine, del *best-seller* y el cómic, de la radio, la televisión y el vídeo, incorporando estos nuevos géneros (¿sub?)artísticos como temas, pero también rítmica e intertextualmente en la escritura. Dentro del contexto hispanoamericano, destacan, en este sentido, narradores como Manuel Puig y Antonio Skármeta, y poetas como Nicanor Parra y Ernesto Cardenal.

El presente artículo tratará de lo que Carlos Monsiváis ha llamado la «penetración cultural» de Estados Unidos y Europa en Hispanoamérica: es decir, la penetración de una visión del mundo y una serie de valores principalmente 'primermundistas', exportadas por los medios de comunicación, y digeridas más o menos pasivamente por los lectores, oyentes y televidentes de la América hispana[1]. De un modo particular y quizás ejemplar, me interesa ver cómo esta penetración cultural se efectúa a través de la recepción en Hispanoamérica de los comics de Hergé y examinar, a continuación, cómo el cuentista guatemalteco Augusto Monterroso, responde intertextualmente a ella en dos narraciones de su libro *Obras completas (y otros cuentos).*

Walt Disney en Hispanoamérica

A comienzos de los años setenta, Ariel Dorfman y Armando Mattelart publicaron *Para leer al Pato Donald*, un ensayo que denuncia la ideología

[1] *Monsiváis, «Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)», en Pablo González Casanova, coord.,* No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina, *México, Siglo XXI-UNAM, 1983: 75-89.*

imperialista propagada por Walt Disney en Hispanoamérica. Los autores desarticulan (desde una perspectiva rigurosa pero seductoramente marxista) la supuesta universalidad del mundo de Disney, para señalar que éste no es sólo un acto de propaganda del *American way of life*, sino también una representación del *American dream of life:* o sea, de la forma en que la burguesía norteamericana ha soñado (y sigue soñando) el mundo y la vida.

En Disney, los hispanoamericanos aparecen engalanados con la parafernalia de los estereotipos folclóricos; «Aztecland» e «Inca-Blinca» son retratados, como señalan Dorfman y Mattelart, con todo el pintoresquismo de un folleto turístico:

> Es indudable que Aztecland es México: todos los prototipos del «ser» mejicano de tarjeta postal se guarecen aquí. Burros, siestas, volcanes, cactus, sombreros enormes, ponchos, serenatas, machismo, indios de viejas civilizaciones. No importa que el nombre sea otro, porque reconocemos y fijamos al país de acuerdo con esta tipicidad grotesca. El cambio de nombre, petrificando el embrión arquetípico, aprovechando todos los prejuicios superficiales y estereotipos acerca del país, permite *Disneylandizarlo* sin trabas. Es México para todos los efectos de reconocimiento y lejanía marginal; no es México para todas las contradicciones reales y conflictos verdaderos de ese país americano[2].

Según esta visión, Hispanoamérica sigue anclada *–disneylandizada–* en el pasado de sus civilizaciones precolombinas, carece de estructuras modernas, y se ve condenada al inmovilismo de una circularidad sin salida posible, que reina siempre en el universo de Disney. Los hispanoamericanos aquí son unos buenos salvajes ingenuos, infantiles (aunque sin la inteligencia de los niños de metrópolis), indefensos contra el saqueo de conquistadores pasados y presentes (los «chicos malos»), necesitados de la protección que les ofrecen Donald y sus amigos, e indiferentes al oro que éstos les quitan o 'compran'.

Es esta visión del continente petrificado en un subdesarrollo inmutable, la que objetan Dorfman y Mattelart, por las nefastas consecuencias que su recepción acarrea en un público lector urgentemente necesitado de cambios: «Estas historietas son recibidas por los pueblos subdesarrollados como una manifestación plagiada del modo en que se les insta a que

[2] Para leer al Pato Donald, *Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2ª ed., 1973: 57. Compárese la visión de Inca-Blinca: «Quién podría negar que el peruano (...) es somnoliento, vende greda, está acuclillado, come ají caliente, tiene una cultura milenaria, según los prejuicios dislocados que se proclaman en los mismos afiches publicitarios. Disney no descubre esta caricatura, pero la explota hasta su máxima eficacia encerrando todos esos lugares comunes sociales, enraizados en las visiones del mundo de las clases dominantes nacionales e internacionales, dentro de un sistema que afianza su coherencia» (69).*

vivan y el modo en que efectivamente se representan sus relaciones con el polo central». Los autores concluyen el libro con una aseveración lapidaria: para un hispanoamericano, «leer Disneylandia es tragar y digerir su condición de explotado» (157).

Para leer a Tintín

Walt Disney sueña el mundo como una fuente inagotable de tesoros (y aventuras) para el consumo de sus héroes. En el sueño del belga Hergé, Tintín también pasea por el mundo buscando aventuras, o cayendo en ellas casualmente a la vez que endereza entuertos y rescata a amigos secuestrados. Sin embargo, los puntos de vista son levemente divergentes: la ideología materialista de Disney se trueca, en el personaje de Tintín, por una ideología cristiana más 'filantrópica', y de hecho, es notable que el 'héroe' de Hergé no suele aceptar los tesoros que se le ofrecen. No obstante esta diferencia, la visión estereotipada presente en las tres 'aventuras' situadas en Hispanoamérica –*La oreja rota* (1937), *El templo del Sol* (1949) y *Tintín y los pícaros* (1976)–, posee un parentesco indiscutible con la de Disney: el ingenuo 'salvaje', atrapado en un presente arcaico y sin futuro, es irremediablemente inferior tanto a Tintín como a Donald.

La oreja rota trata de un crimen –un asesinato, asociado misteriosamente con el robo de una escultura indígena en un museo europeo–, que lleva a Tintín a la república hispanoamericana de San Teodoro, donde sucesivos golpes de Estado suben y bajan del poder a dos generales igualmente corruptos: Tapioca y el revolucionario Alcázar. En un clima crispado de violencia interna, Alcázar, aconsejado y sobornado por un representante de la General American Oil Company, declara la guerra contra el país vecino de Nuevo-Rico, cuyos gobernantes, a su vez, actúan según los consejos y sobornos de British South-American Petrol[3]. No sólo los dirigentes, sino todos los hispanoamericanos, en esta 'aventura' de Tintín, carecen de principios éticos, son corruptos, incompetentes (los atentados terroristas fracasan absurdamente) e inconstantes (el pueblo celebra con las mismas ¡vivas! la llegada al poder de los dos generales).

La decadencia de la vida en la ciudad contrasta, sin embargo, con el primitivismo 'natural' de las tribus indígenas en la selva. Tintín se hace amigo de los arumbayas, una tribu de 'buenos salvajes' (aparte del brujo, que quiere matar a Milú), y es tomado preso por sus enemigos, los rumbabas: unos salvajes decididamente malos, y especialistas en la reducción

[3] La oreja rota, *Barcelona, Juventud, 1974: 33, 42. La guerra por los campos del Gran Chapo, supuestamente ricos en petróleo, constituye una alusión clarísima a la guerra del Chaco (1932-1935).*

de cabezas. El explorador inglés Ridgewell explica cómo los rumbabas van a «cortarnos la cabeza, y luego, mediante un proceso muy ingenioso, la reducirán al tamaño de una manzana». Afortunadamente, Ridgewell logra engañarlos mediante un acto de ventrilocuismo, diciendo, por boca del dios de la tribu, que no se acepta el sacrificio: los indígenas, venerándolos como seres supranaturales, liberan a ambos europeos (50-51).

Tintín y los pícaros, publicado en París en 1976, vuelve a la República de San Teodoro, donde los mismos generales siguen luchando entre sí por el poder. Sin embargo, el contexto político ha cambiado: si la guerra del Chaco sirve como el trasfondo de *La oreja rota*, Hergé se basa aquí en la Revolución Cubana y en las experiencias de Régis Debray con los tupamaros. Es notable, como en el libro anterior, que ninguno de los dos lados posee la más mínima ideología política, salvo la de la ambición personal desmesurada. Una vez más, la violencia, la traición y la ingenuidad (contrastada con la ingeniosidad de Tintín y sus amigos, tan pacíficos como leales) son características inalterables de los hispanoamericanos. Así, cuando Tintín quiere hacer prometer a Alcázar que no matará a nadie, después de tomar el poder, el general se enfurece con semejante idea, acusando a Tintín de traidor, y amenazándolo de muerte (después, obligado por la necesidad de la ayuda, el general se doblega a las condiciones del 'héroe')[4]. Tapioca, por su parte, se siente paralelamente mortificado cuando se le perdona la vida, implora que no lo deshonren de ese modo, y ambos generales se quejan amargamente de los jóvenes idealistas como Tintín, tan poco respetuosos con las viejas tradiciones (57).

Esta visión de la supremacía ética e intelectual del europeo se observa también en *El templo del Sol*, publicado por primera vez (en francés) en 1949[5]. Aquí, Tintín viaja al Perú con el capitán Haddock, en busca de su amigo, el profesor Tornasol, quien ha sido secuestrado y condenado a muerte por unos indígenas (quechuas), por haberse puesto un adorno sagrado de los incas. La pista de Tornasol conduce a los 'héroes' al Templo del Sol, escondido en las montañas, donde la sociedad incaica sigue milagrosamente en pie. Los dos amigos son apresados, y condenados a muerte junto con el profesor. No obstante, un truco del ingenioso Tintín sirve para liberarlos de la muerte.

La ideología de Hergé

Miguel Rojas Mix, en su artículo «Tintín: un héroe cristiano occidental», señala dos influencias determinantes en la formación ética e intelectual de

[4] Tintín y los pícaros, *Barcelona, Juventud: 43.*
[5] El templo del Sol, *Barcelona, Juventud.*

Hergé. En primer lugar, recorren su obra las huellas de su participación en los *scouts*, y el puesto de jefe de patrulla que obtuvo a los diecisiete años. Según el articulista: «La experiencia scoutista lo marcó indeleblemente, dándole una moral: las virtudes legendarias de lealtad, cortesía, dedicación, franqueza, etc., que él va a traspasar por entero a su héroe»[6].

Por otro lado, Rojas Mix destaca la influencia del movimiento político «Rex», inspirado en la Acción Francesa de Charles Maurras, que fue lanzado en 1925 en *XXème Siècle*, la revista donde él publicaba sus primeras historietas. El *rexismo* «defendía las jerarquías naturales al interior de la sociedad, el valor de la familia y la propiedad, la dignidad de la persona humana y creía que los pueblos de Occidente a través de la moral cristiana tenían la función 'misional' de restablecer el orden y defender la civilización en el Tercer Mundo». Uno de sus lemas era «Ni Washington ni Moscú» (158).

Como producto de estas dos influencias –los *scouts* y el Movimiento Rex–, Rojas Mix habla del colonialismo y del «mal disimulado racismo» de Hergé, recordando que en la versión original de *Tintín en el Congo*, Tintín se refiere al colonialismo como «una misión sagrada de la civilización» (160-161)[7]. En las aventuras propiamente hispanoamericanas, esta visión racista y colonialista se observa, según Rojas Mix, sobre todo en el exotismo, en la visión caótica de unas luchas sociales vaciadas de su contenido político, y en el papel que representa Tintín como «salvador» de la barbarie, de la ignorancia y del subdesarrollo (161-163).

La verdad es, sin embargo, que Tintín se preocupa muy poco por el destino de los países hispanoamericanos que visita. Intenta remediar, eso sí, las 'injusticias' que encuentra en el camino, pero la amoralidad imperante en estos países, parecería estar demasiado arraigada para que él interviniera como «salvador». De hecho, su participación en la vida política hispanoamericana se debe, en cada momento, a factores puramente estratégicos: la búsqueda de la escultura robada en *La oreja rota*, del Profesor Tornasol en *El templo del Sol*, y de Bianca Castafiore en *Tintín y los pícaros*.

Charles Wiener y Hergé

Aparte de las influencias señaladas por Rojas Mix, habría que resaltar el impacto de *Pérou et Bolivie* (1880), de Charles Wiener, en la visión

[6] Araucaria de Chile *27, Madrid (1984): 156.*

[7] *Estas ideas de Rojas Mix son compartidas por Valentine Cunningham, en un artículo «Xenophobia for Beginners», quien destaca cómo Tintín critica sólo el imperialismo ajeno (recuérdese el papel de las compañías norteamericana e inglesa en* La oreja rota*): «Hergé appears to criticise only the imperialism of nations other than his own. The behaviour abroad of Germans, Russians, Greeks, Americans, Britons and Japanese is what appals Tintin» (*Times Literary Supplement, *25 de Noviembre de 1983: 1316).*

que tiene Hergé de Hispanoamérica[8]. Este libro fue el resultado de una expedición arqueológica y etnográfica de dos años (1875-1877), dirigida por el propio Wiener, que volvió a Francia con cuatro mil piezas para el nuevo Muséum Ethnographique de París[9]. Los dibujos de *Pérou et Bolivie* han dejado una huella inconfundible en el dios solar y las momias incaicas de *El templo del Sol*, pero incluso más importante, quizás, ha sido la influencia sobre Hergé de la celebración que hace Wiener de la civilización incaica, y sus lamentos por la decadencia de la cultura indígena posterior a la Conquista.

En el prólogo del libro, Wiener declara su intención de rescatar del olvido la grandeza de la sociedad incaica precolombina: «Ce soleil des incas brutalement éteint à l'apparition de la croix espagnole» (ii). En cambio, el etnógrafo francés consideraba el país que él visitó, a finales del siglo pasado, un lugar irremediablemente decadente y corrupto. Incluso los 'blancos', tan bien adaptados –en apariencia– a la sociedad peruana, pronto se corrompían: «Des familles de sang complètement blanc commencent généralement à dépérir à la troisième génération et s'éteignent dans un incurable rachitisme» (30)[10].

Los indígenas, por su lado, despojados de la fuerza unificadora del Inca (748), se habían visto reducidos a un «déplorable état de faiblesse morale», un pálido remedo de sus antepasados: «l'homme autochtone du Pérou est si bien mort, que, sans le sceau de granit qui se trouve au bas de son extrait de naissance lacéré par le *conquistador*, on ne saurait croire qu'il ait jamais vécu» (732). Como soldados, dice Wiener, los indígenas retenían algo del valor sangriento de los incas, pero sin ningún sentido de patriotismo, y sin poder adaptarse a la 'modernidad' (en el furor de la batalla, inevitablemente, tiraban los fusiles, para atacar mano-a-mano con sus machetes)[11]. Habían perdido, eso sí, la tradición incaica del trabajo. El indígena «ne compte plus au point de vue économique», carecía del sentido de la propiedad privada que caracteriza (dice Wiener) a los pueblos que se desarrollan y se agrandan. En fin, el indígena peruano, bajo la

[8] *Harry Thompson ha subrayado la importancia del libro de Wiener en* El templo del Sol *(*Hergé and His Creation, *London, Sceptre, 1991: 136).*

[9] Pérou et Bolivie: récit de voyages suivi d'études archéologiques et ethnografiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes, *París, Librairie Hachette, 1880: viii.*

[10] *Hay algunos detalles de Wiener que Hergé modifica con bastante gracia. Por ejemplo, el* hidalguismo *enfermizo de la sociedad criolla condujo, según Wiener, a un ejército que contaba con un coronel por cada seis soldados (30); Hergé parodia esta situación al referirse a las condecoraciones repartidas con tanta facilidad por Alcázar, hasta el punto de tener 3.487 coroneles y sólo 49 soldados (*La oreja rota*: 22).*

[11] *Wiener ofrece una imagen grotesca de este salvajismo (estereotipado) de los indígenas: «Il se bat quand son officier le commande, sans conviction, mais avec une rage effrayante. Il ne blesse pas, il tue; alors sa figure mélancolique s'anime, son regard s'allume, sa bouche s'ouvre dans un large rire de satisfaction» (737).*


¡Que empiece el sacrificio! Que el Gran Sacerdote del Sol se acerque a la hoguera.




¿Qué instrumento es ése?
Es la lupa que encenderá la hoguera...
¡No...!


¡No quiero que les maten! ¡Soltadme!


¡Oh Pachacamac, poderoso astro del día, tú que hiciste el mundo, tú que lo animas, haz que tus rayos vengadores purifiquen a estos sacrílegos!

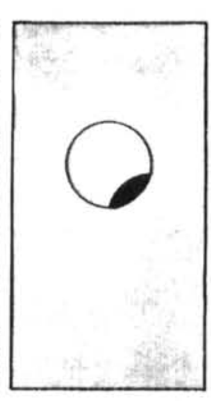

¡Basta, Huascar! ¡El dios soberano no te escuchará!
?
?
Grrrr.


¡Y tú, Sol poderoso, demuestra a esta gente que no deseas nuestra muerte!


¡Silencio, perro extranjero! ¿Cómo te atreves a hablar al Sol?


¡Gran Pachacamac! ¡Si no te agrada este sacrificio, esconde tu cara tan brillante!
¡Pobrecito, se ha vuelto loco!
¡De ninguna manera! Su sombrero es muy bonito también!


¡Gracias, astro soberano! Has escuchado mi ruego... Tus rayos declinan...




Pero... ¿cómo? ¡Si es verdad! ¿Qué ocurre aquí? ¿Me estaré volviendo loco? Es brujería...


!





mirada del francés, era poco más que un animal: «Il n'est pas même égoïste, il est nul, semblable à la bête qui boit quand ella a soif, qui va au pâturage quand elle a faim, sans emmagasiner l'eau, sans faire provision de fourrage» (736).

Este eurocentrismo puro y duro de Wiener, con su nostálgica visión de la grandeza perdida de los incas y de la degradación irreparable de la actualidad peruana (hispanoamericana), cabía muy bien dentro de la visión del mundo de Hergé. Éste traslada las ideas del francés a otro contexto histórico, pero Hispanoamérica, a mediados del siglo XX, sigue retratándose como un continente fatalmente condenado a una sucesión incesante de generales amorales y sangrientos, y a una decadencia *esencial*, en flagrante contraste con la grandeza esencial de la sociedad incaica anterior a la Conquista.

Monterroso y *El templo del Sol*

De acuerdo con las tesis de Wiener, hay un contraste, en *El templo del Sol*, entre la corrupción y la cobardía de los peruanos –blancos e indígenas– en Callao y Jauja, y la imagen grandiosa del Inca y sus seguidores, enclaustrados en un pasado inmortalizado. Hergé hace un gran esfuerzo por exaltar la nobleza de esta sociedad, mostrando comprensión por el odio del Inca hacia los conquistadores que saquearon las tumbas de sus antepasados[12]. No obstante, estos indígenas nobles no dejan de ser seres primitivos e ingenuos, fácilmente engañados por la astucia europea. Condenado a muerte –a la hora y en el día de su propia elección, según la merced ofrecida por el Inca–, Tintín lee, en un recorte de periódico, que habrá un eclipse solar en dos semanas más. Inspirado, el joven 'héroe' articula un plan...

En las últimas páginas de su libro, Hergé presenta a Tintín, al capitán Haddock y al profesor Tornasol, ataviados para el sacrificio encima de una hoguera. A la hora estipulada, el Gran Sacerdote del Sol se acerca con una lupa para encenderla, mientras otro sacerdote entona una oración al Sol –«¡Oh Pachacamac, poderoso astro del día, tú que hiciste el mundo, tú que lo animas, haz que tus rayos verdaderos purifiquen a estos sacrílegos» (58)–. De repente, Tintín lo interrumpe, pidiendo al «Sol poderoso»

[12] *En cambio, Hergé insiste en la excepcionalidad de 'saqueadores' posteriores como Wiener. La historia de* El templo del Sol *tiene que ver con una misteriosa enfermedad sufrida por siete arqueólogos, después de una expedición al Perú. Una vez liberado, al final del libro, Tintín le pide un favor al Inca: que libere también a estos hombres de su sufrimiento. Cuando el Inca argumenta que merecen el castigo, por haber violado las tumbas y robado tesoros sagrados, Tintín discrepa, señalando que su único deseo (como el de Wiener) fue el de divulgar por el mundo el esplendor de la civilización incaica (60).*

que demuestre su oposición al sacrificio: «¡Gran Pachacamac! ¡Si no te agrada este sacrificio, esconde tu cara tan brillante!»; y acto seguido, el eclipse comienza a tapar el sol, provocando en boca del Inca un enorme signo de exclamación («!»), y aterrando a los indígenas, que se arrodillan o huyen despavoridos. El Inca pide piedad –«¡Perdónanos, extranjero, te lo ruego! Haz que luzca el sol otra vez... ¡Te daré todo lo que pidas!»–, y Tintín accede a ordenar el fin del eclipse: «¡Oh Sol, poderoso astro del día, yo te conjuro! ¡Sé clemente y ten piedad de tus hijos y dales tu luz!». Cuando vuelve la luz, el Inca ordena la libertad de los tres amigos, agradeciendo al Sol «por haberte dignado escuchar al joven extranjero» (59).

Harry Thompson ha comentado que, a pesar de lo ingenioso de la escena del eclipse en *El templo del Sol*, Hergé nunca se sintió contento con ella: «In retrospect, one cut Hergé would have liked to have made was the ending. It reads ingeniously enough.(...) In real life, though, the Incas were astronomers of some expertise. As worshippers of the sun they would have known all about a solar eclipse, a lapse in accuracy that always disturbed Hergé»[13].

Monterroso y Tintín

La preocupación de Hergé estaba justificada: es justamente este *lapsus* que provoca una irónica respuesta de Monterroso, en el texto «El eclipse», publicado en *Obras completas (y otros cuentos)*[14]. Este breve relato cuenta la historia de fray Bartolomé Arrazola, perdido en «la selva poderosa de Guatemala», que se despierta rodeado por unos indígenas que están preparándose a sacrificarlo ante un altar. El fraile logra comunicarse a medias con ellos, usando las lenguas nativas que había aprendido durante sus tres años en el país, y empieza a urdir una trama magistral:

> Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.
>
> –Si me matáis –les dijo– puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura. (53)

El fraile espera la reacción de los indígenas, «confiado, no sin cierto desdén». No obstante, su trama fracasa, y en el último párrafo del cuento, Monterroso da la vuelta al desenlace de *El templo del Sol*, subvertiendo la carga eurocéntrica presente tanto en Hergé como en el fraile español:

[13] Hergé and His Creation: *136.*
[14] *México, Era, 1990: 53-54.*

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles. (54)

El argumento, como se ve, empieza siendo casi idéntico al de *El templo del Sol*: en ambos casos, los indígenas se disponen a sacrificar a unos europeos, y éstos intentan escapar del percance mediante el engaño, basándose en sus conocimientos privilegiados sobre el eclipse. Se podría resaltar, eso sí, la mayor verosimilitud del cuento de Monterroso, que ofrece un encuentro históricamente plausible, situado en el siglo XVI, en contraste con la imaginaria recreación del pasado de Hergé[15]; y también el reconocimiento, en Monterroso, de los problemas lingüísticos entre indígenas y europeos, algo que Hergé pasa por alto, con el desparpajo permitido por la flexibilidad genérica del cómic.

Significativa, por otro lado, es la diferencia de las formas en que Tintín y el fraile saben del eclipse venidero. Tintín, periodista de profesión, encuentra la información en una hoja de periódico que había guardado para hacer un fuego[16]. No es casual que el periódico, un fenómeno tan ligado a la modernidad europea, sea el instrumento que permite a estos europeos salvarse y engañar a unos indígenas 'primitivos', todavía empozados en la premodernidad. El fraile de Monterroso, en cambio, dispone de un «arduo conocimiento de Aristóteles», piedra angular de su «cultura universal», que le proporciona sus conocimientos sobre el eclipse. La equivalencia implícita dibujada aquí entre cultura grecolatina y universalidad, es indicativa de la visión eurocentrista de la modernidad, que negaría la importancia de una cultura aborigen.

Hergé renueva, y Monterroso hereda, el tópico tan pintoresco de los sacrificios humanos de la América precolombina, pero los 'salvajes' que el guatemalteco presenta no son ni buenos ni malos[17]; tampoco son ingenuos, sino *cultos,* poseedores de unos códices que les ofrecían, aun en la ausencia de Aristóteles, el legado de una cultura enormemente sofisticada[18].

[15] *Francisca Noguerol Jiménez, en su libro* La trampa de la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso, *recuerda que ardides de la misma especie fueron constantes en la conquista de América, y señala que «El eclipse», que ha sido catalogado por la crítica como un cuento «fantástico», es, al contrario, bastante realista (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995: 83-84).*

[16] El templo del Sol: *52.*

[17] *Que el fraile tenga el nombre de Bartolomé puede ser una alusión a Bartolomé de las Casas, cuya visión del 'buen salvaje' peca también de un eurocentrismo despectivo.*

[18] *Desde otra perspectiva, algo perversa, se podría leer «El eclipse» no sólo como un alegato contra el eurocentrismo de Hergé, sino también como una defensa patriótica de la cultura maya, frente al relativo 'subdesarrollo' intelectual de los incas.*

Dicen los críticos...

«El eclipse» ha sido considerado un paradigma de la irreverencia de Monterroso. En palabras de Alfredo Bryce Echenique: «Monterroso no respeta a nadie ni nada. Un buen ejemplo sería *El eclipse,* verdadera burla de un misionero que piensa escapar a la muerte amenazando a los indígenas con un inmediato oscurecimiento del Sol»[19]. Otros han subrayado el castigo ejemplar provocado por la prepotencia intelectual del fraile: «No cabe duda de que el etnocentrismo del fraile es la causa de su defunción»[20]; aunque este castigo no deje de ser simbólico, como señala Saúl Sosnowski: «*El eclipse* es el triunfo de los mayas cuyos astrónomos obtuvieron ese conocimiento sin la ayuda de Aristóteles y la cultura que se ancló en sus postulados; es la victoria limitada al caso aislado que desde el humor vindica el conocimiento nativo y desplaza la arrogancia de la avanzada colonizadora»[21].

Sin embargo, aparte de la satisfacción política que pudiera otorgar el cuento, con esta victoria limitada obtenida –literariamente– por la cultura oprimida, «El eclipse» ha sido considerado uno de los textos «menos felices» de Monterroso[22]. Esta opinión quizás tenga que ver con la sorpresa final, aparentemente demasiado fácil, o demasiado ingeniosa. Dice Jaime Labastida:

> Monterroso es un escritor para escritores, que hace continuas referencias cruzadas en sus textos, que alude a otros escritores (siempre sin pedantería, siempre de modo autocrítico). Por eso es que, en muchas ocasiones, sus citas son implícitas: no considera imbécil al lector, sino que lo supone (cada autor se construye un lector, es decir, un interlocutor ideal, con el que dialoga) tan intransigente como él[23].

Claro: la mayoría de los críticos (modernos: reacios a la cultura masiva) tienen una «cultura universal» y un «arduo conocimiento» de los escritores del Canon Occidental; pocos, en cambio, serán capaces de captar referencias cruzadas que vienen del mundo de Tintín (¿subliteratura para lectores *imbéciles*?), y de apreciar la riqueza (inter)textual de «El eclipse». Wilfrido Corral, en su estudio minucioso de la obra de

[19] *«Augusto Monterroso o nuestra imagen ante un espejo»,* Oiga, *Lima, 7 de Junio de 1974: 7.*

[20] *Wilfrido Corral,* Lector, sociedad y género en Monterroso, *Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985: 81.*

[21] *«Augusto Monterroso: la sátira del poder», en Marco Antonio Campos, intro.,* La literatura de Augusto Monterroso, *México, UNAM, 1988: 150.*

[22] *Campos, «Alrededor de Augusto Monterroso», en* La literatura de Augusto Monterroso: *23.*

[23] *»Informe sobre Monterroso», en* La literatura de Augusto Monterroso: *89.*

Monterroso, busca en el cuento una relación intertextual con tres otros relatos que escenifican un choque frontal de culturas distintas: *The Woman who rode away* de D.H. Lawrence, «La noche boca arriba» de Cortázar y *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Mark Twain. Afirma: «Al preguntarle este lector a Monterroso sobre la posibilidad intertextual de su cuento con las obras mencionadas, el autor respondió que quería hacer un 'contra-Twain', de manera que si su lector hubiera leído a Tintín no dejaría *El eclipse* y sentiría el mismo efecto en menos palabras»[24].

La respuesta es característica de la actitud elusiva y juguetona que Monterroso suele adoptar en las entrevistas. Porque no cabe duda de que la relación intertextual establecida con Hergé, es muchísimo más directa que las que pudiera haber con los autores mencionados por Corral. Es una relación que enriquece la interpretación del cuento en varios sentidos. En primer lugar, «El eclipse», mediante su reescritura de *El templo del Sol*, deja constancia de que la actitud desdeñosa de los europeos hacia Hispanoamérica ha cambiado poco desde la Conquista hasta mediados del siglo XX. Muestra, por otro lado, que esta actitud pertenece no sólo a las élites (el fraile), sino que está compartida a nivel masivo (las 'masas' que leen a Hergé). De este modo, la parodia del cómic implica una crítica de la 'Industria Cultural', en su propagación de visiones estereotipadas del (tercer) mundo, que luego penetran en ese mismo mundo, sirviendo sólo para ensanchar las diferencias existentes entre los países del 'centro' y las periferias hispanoamericanas.

Míster Taylor

En «El eclipse», Monterroso parodia la visión estereotipada del Perú ofrecida por Hergé en *El templo del Sol*. La desarticulación o deconstrucción de los estereotipos de Hispanoamérica, fomentados en los países del Primer Mundo, se observa también en el primer texto de *Obras completas (y otros cuentos)*[25]. «Míster Taylor» fue escrito en 1954 y, como ha afirmado el autor, «está dirigido particularmente contra el

[24] Lector, sociedad y género en Monterroso: *81*.

[25] *Carlos Monsiváis ha estudiado cómo, desde mediados del siglo XIX, se iba construyendo el estereotipo del mexicano: «El interés nacionalista de Estados Unidos ordena una visión del mexicano: cobarde, haragán, traidor, criatura del fandango, incapaz de un esfuerzo mental sostenido» («Penetración cultural y nacionalismo»: 83). La penetración cultural se consolida cuando los propios mexicanos, receptores de este estereotipo, acaban aceptándolo como la verdad: esta aceptación se ve facilitada, claro es, por la ubicuidad en suelo mexicano de los* mass-media *norteamericanos. Este mismo proceso se repetiría, de modos distintos y más distantes, también en los otros países de Hispanoamérica.*

imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático». En ello, Monterroso buscó un equilibrio entre su indignación por lo sucedido y sus ideas sobre la literatura[26].

Estas ideas sobre la literatura, evidentemente, suponían un rechazo al realismo socialista, practicado por tantos escritores de la época. De hecho, en el mismo año de 1954, el más 'grande' de ellos, Pablo Neruda, publicó una oda a Guatemala, que se convierte en una defensa abierta de Arbenz, y una denuncia del intervencionismo norteamericano:

> . . . .
> cuando Arbenz
> decidió la justicia,
> y con la tierra repartió fusiles,
> cuando los
> cafeteros
> feudales
> y los aventureros de Chicago
> encontraron
> en la casa de gobierno
> no un títere despótico,
> sino un hombre,
> entonces
> fue la furia,
> se llenaron los periódicos
> de comunicados:
> ardía Guatemala[27].

En «Míster Taylor», en cambio, Monterroso escribe un cuento *desde* el estereotipo prevalente, fabricando una Hispanoamérica de cartón piedra de acuerdo con las visiones 'primermundistas' infiltradas, mediante la penetración cultural, en el continente hispanoamericano. A partir de esta visión, el cuento avanza con una lógica delirante, salpicada con una ironía virulenta, en una pulcra *reductio ad absurdum* de los estereotipos. Si la función de éstos es la de generalizar, el narrador comienza «Míster Taylor» con una declaración de carácter también ejemplar, o sea, generalizable, de la historia que él contará:

> –Menos rara, aunque sin duda más ejemplar –dijo entonces el otro–, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica[28].

[26] *En Sosnowski, «Monterroso: la sátira del poder»: 144.*
[27] Odas elementales, *Madrid, Cátedra, 1985: 135.*
[28] Obras completas (y otros cuentos)*: 11.*

La entrada *in medias res* resalta, desde el inicio, que ésta es sólo *una* historia de las muchas que se pudieran contar sobre el mismo tema y, además, que es una historia –por muy fantástica y grotesca que parezca– menos rara o fantástica que otras, y por tanto más ejemplificadora de un comportamiento generalizado.

Rubén Darío, en uno de sus juicios históricos menos caprichosos, llamó a Roosevelt el Cazador, «futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena». El Mr. Taylor de Monterroso, por su parte, en su profesión de «cazador de cabezas», es un modelo del invasor de mediados del siglo (¿y todavía en activo, hoy, a su fin?): el empresario norteamericano que se enriquece desangrando (económicamente) a los ingenuos americanos del Sur. Además, Mr. Taylor cuenta con la astuta colaboración de su tío Mr. Ralston, que vive en Nueva York y dirige la venta de las cabezas, recogidas por su sobrino, y luego jibarescamente reducidas, en un mercado norteamericano hambriento por semejantes novedades[29].

Mr. Ralston tenía, desde su infancia, «una fuerte inclinación por las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos», una inclinación pronto compartida por sus compatriotas, cuando se entregan al consumo masivo de las cabezas. Como 'manifestación cultural', desde luego, la reducción de cabezas corresponde a una de las visiones más pintorescas, y más estereotipadas, de una Hispanoamérica primitiva y violenta, todavía poblada de 'salvajes'. No es casual, por tanto, que los rumbabas de *La oreja rota* tuvieran (como señalé arriba) la misma costumbre, y estuvieran a punto de practicarla con Tintín y el inglés Ridgewell.

A lo largo de «Míster Taylor», es evidente que la violencia practicada por la tribu, en su producción de las cabezas, no se ve cuestionada en ningún momento. Aumentar el número de muertes los obliga, sucesivamente y sin grandes traumas al respecto, a establecer la pena de muerte por las faltas más nimias, a premiar la muerte veloz de los enfermos graves, a premiarlos aun más si logran infectar a sus parientes, a declarar la guerra y diezmar a las tribus vecinas y, por fin, a enviar a Mr. Ralston cabezas de niños, de señoras y de diputados: los últimos sobrevivientes, se supone, de la tribu.

La violencia aceptada como norma de conducta, manifiesta en la tremenda *reductio ad absurdum* de este exterminio y autoexterminio, practicado por los 'salvajes', coincide con una visión también hiperbólica del

[29] *Noguerol ha destacado la carga simbólica de los diversos nombres en este cuento: Mr. Taylor debería su apellido a Frederick Winslow Taylor (1856-1915), uno de los padres del sistema económico norteamericano; el apellido Rolston, por su parte, aludiría a Lyndon Johnson, un promotor de la política imperialista estadounidense en Hispanoamérica (*La trampa en la sonrisa: *69-70).*

estereotipo de la ingenuidad hispanoamericana, engañada con pasmosa facilidad por Mr. Taylor. «Escaso trabajo» le costó al norteamericano persuadir a los dirigentes de la tribu a seguir sus consejos, y sus falsas promesas incluyen la promesa (inconcebible) de revelar hasta los secretos más arcanos de su patria: «luego luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) de beber un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría» (14).

Esta ingenuidad se revela, por otro lado, en la alegría con que la tribu adopta y celebra un burdo remedo de la afluencia norteamericana. La descripción de sus dirigentes –el «guerrero Ejecutivo» y los «brujos Legislativos»– ya es indicativa del abismo que los distancia del modelo anhelado, y el 'progreso' que celebran con tanto regocijo constituye una caricatura brutal de la 'modernidad' hispanoamericana:

> Mientras tanto, la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo. Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía. (15)

El estereotipo irradia aquí en dos sentidos. Es la constatación (tan realista como hiperbólica) de una modernidad experimentada siempre de un modo parcial y superficial en Hispanoamérica: en vez de autopistas, una veredita; bicicletas en lugar de Cadillacs. También es, por otro lado, una visión que niega a Hispanoamérica la capacidad misma de 'civilizarse' o adaptarse a los códigos primermundistas de la modernidad. Se hizo célebre, en su tiempo, un comentario despectivo de Unamuno sobre la pluma que se le veía al «indio» Darío; pues aquí también, en el cuento de Monterroso, los diputados se muestran incapaces de moldearse a la solemnidad de su papel (van «muy serios riéndose»), y caminan orgullosamente por las vereditas de su modernidad, todavía «luciendo sus plumas».

Conviene recordar, además, la simbología inherente en la idea misma de las cabezas reducidas. Después de la muerte de un periodista, condenado por estornudar de manera injustificada, «los académicos de la lengua reconocieron que ese periodista era una de las más grandes cabezas del país; pero una vez reducida quedó tan bien que ni siquiera se notaba la diferencia» (17). El juego de palabras, provocado por el uso metonímico de «cabeza» por «cerebro», hace recordar que esta 'manifestación cultural' de las cabezas reducidas, tiene un paralelo, en Estados Unidos, en la visión estereotipada de la inferioridad intelectual, o plena estupidez, del hispanoamericano.

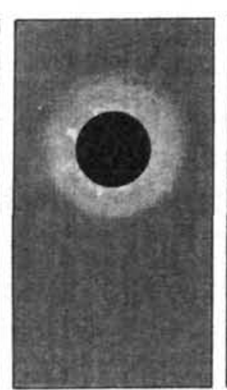
Conclusión

Como ocurrió con el fracaso del fraile en «El eclipse», el final de «Míster Taylor» ofrece una especie de justicia poética, cuando Mr. Ralston, antes de suicidarse por el fracaso del negocio, recibe la cabeza reducida del propio Mr. Taylor. De esta manera, trabajando contra el grano, Monterroso inventa una «victoria limitada» de los mayas en el primer cuento, y augura, en el segundo, un fin apocalíptico, no sólo para los americanos del Sur, si no saben cambiar su relación con los poderes imperialistas, sino también para los del Norte, si continúan en el despiadado saqueo capitalista de Hispanoamérica. A la vez, ambos cuentos han desarticulado los estereotipos primermundistas sobre la ingenuidad del 'salvaje' tercermundista, criticando la penetración masiva de estos estereotipos en la cultura hispanoamericana, que se efectúa tanto en los comics de Hergé, como en 'manifestaciones culturales' divulgadas por medios bastante más poderosos, como la televisión.

Niall Binns

CALLEJERO


Esta escena de pánico parece real. ¡Qué bien representada...! Y la idea de esperar un eclipse... ¡Ha sido algo genial!

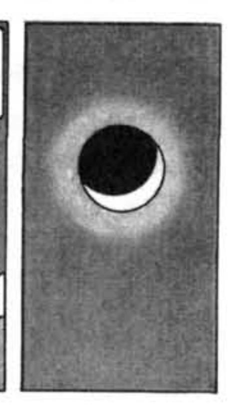



¡Un eclipse...! ¡Un eclipse...! ¡Un eclipse...!
No tiene por qué asustarse: no es más que un eclipse.
¡Au uuu uuu!


¡Perdónanos, extranjero, te lo ruego! Haz que luzca el sol otra vez... ¡Te daré todo lo que pidas!

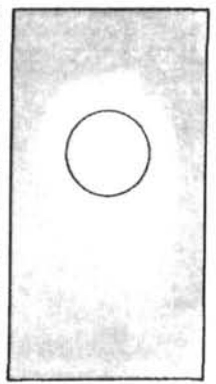

Te creo, noble inca, tengo fe en tu palabra... No temas, ordenaré que el sol brille de nuevo...
¡Au uu uuu!


¡Oh Sol, poderoso astro del día, yo te conjuro! ¡Sé clemente y ten piedad de tus hijos y dales tu luz!
¡Au uu uuuu!




¡Válgame Pachacamac! El sol le obedece... ¡Que sean libertados ahora mismo!


¿Qué, capitán? El periódico... ¿comprende ahora?
¡Pero esto es magnífico...!




¡Gracias, poderoso astro del día! ¡Gracias por haberte dignado escuchar al joven extranjero!


¡Oh sole mío tra-la-ra-la-ra-la
Vamos, capitán, un poco de majestad como corresponde a personajes que mandan al sol.


!




Mientras tanto...
Nadie... Y tienen que estar en un sitio donde han sido fuertemente sacudidos...

Poemas

El reino oscuro
(fragmentos)

Poco más sé.

Me recuerdo sentado observando un paisaje
que hasta entonces no era sino mera distancia.
Regresaba del sur.
Aún tenían mis ojos limitado su campo
a la vasta extensión señalada en las torres
que servían de linde en la vista del puerto.
Se erizaban arenas frente a un fondo azulado.
Allí, el viento batiendo: circular, enigmático.
Frente a mí, fantasmales, sus figuras de polvo.
En lo alto, la luz
se fingía astillada.
Su fulgor, ya ceguera.
Fue en el sur, un verano.
Tú acechabas la sombra,
yo observaba a tu lado, casi inmóvil, distante.
La medida del tiempo se marcaba en la calma.
Allí, al borde, ignorando.
Bajo el sol, agitado,
aceptando el deseo de ser mundo y mirada.
Allí, el fuego batiendo en las selvas del aire.

Poco más, poco más... la distancia.

SUPONED que de pronto detenéis el trayecto.
Una ciudad, la plaza, los palacios. Silencio.
El azar de las calles os conduce extramuros.

Fuerapuertas, y a solas, observáis la muralla.
Desde allí, su caída. Más allá, fluye el río.
Dilatada, la estampa se define perfecta.
Constreñida a un paisaje de pizarras y ruinas,
la mirada era presa de una suerte de cerco.
No es preciso inventar territorios, arcadias,
paraísos, jardines, islas, fuertes, enclaves.
Leve evoca este muro aquel yermo collado
que cantara Leopardi.
¿No es posible encontrar en la vida que aceptas
una vaga noción de su mismo *infinito*?
Al volver, ver la casa rodeada de hiedra:
verdecida, envidiable.
El afuera se incrusta en la fe del adentro.
La mirada se abre.
A su ser,
transitiva.

Memoria de Luis Barragán

Vuelve con los recuerdos, vacilante,
la huidiza sensación de algo que ignoro.
De la infancia, una luz; esa mirada
primera e inocente que no capta
sino una vaga atmósfera, un reflejo
tamizado de soles y de lunas
sobre los truncos muros
de una casa.
Ya dentro,
una tibia penumbra, celosías,
o una sombra suspensa
que, implacable,
habría de cegarme para siempre.
Las ventanas, memoria de la luz,
sirven a un tiempo
de paso y de frontera.
Allí, tras ellas,
las paredes manchadas de un jardín.
Y allí, a su lado, el agua.

Ya en láminas cautivas que rebosan
desde la superficie de un algibe,
ya en forma de rumor
que fluye, a un tiempo,
medido y obstinado
de una fuente.
Alrededor, tapias pintadas
con los vivos colores de esta tierra
o con los apagados de las otras.
Colores que vi, niño, en Jalisco;
que me siguen después
desde Comares,
desde Siena o Asís,
desde Marruecos.
Una puerta, por fin,
marca ese límite
que separa mi mundo del de fuera.
Aspiré a preservarme de su olvido
haciendo que mis sueños habitaran
un lugar consagrado a la memoria.

Álvaro Valverde










¿Qué van a hacer con nosotros...? Muy sencillo: cortarnos la cabeza, y luego, mediante un proceso muy ingenioso, la reducirán al tamaño de una manzana.


¡Toth koropos ropotopo barak'h. ¡¡Ja, ja, ja!
Lo que me figuraba. ¡Dice que pronto añadirá nuestras cabezas a su colección!


¡Se fueron...! Milú, has de salvar a Tintín


Si acertase a encontrar el poblado de los arumbayas y les llevase esto, quizá comprenderían que su dueño está en peligro...




Mientras tanto, en el poblado arumbaya...
Los espíritus me han dicho que para que se cure tu hijo ha de comer el corazón del primer animal que te encuentres en el bosque...
Bien, poderoso mago.




¡Qué animal tan raro...! ¿Qué lleva en la boca...? ¡Qué extraño, es un carcaj...! Intentaré capturarlo vivo...

La certeza de la influencia

El diario Folha de São Paulo, *en sus páginas culturales, realizó una serie de preguntas para celebrar el cuarenta aniversario del movimiento de poesía concreta en Brasil, que los escritores Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, fundadores del grupo respondieron por escrito. Hemos querido recoger en* Cuadernos Hispanoamericanos *este diálogo escrito, por su interés para nuestros lectores.*

Folha: ¿Cuál es la más sucinta definición de poesía concreta? ¿Qué hace que un poema sea concreto o no, por ejemplo, que sea expresionista, dadaísta, surrealista, etc.? Un poema concreto, *stricto sensu,* ¿es necesariamente visual?

Décio Pignatari: En 1907, Picasso concluyó un cuadro sobre aquellas señoritas de la calle Avignon, en Barcelona. ¿Se imagina cuarenta años después a alguien preguntando: señor Picasso, qué es el cubismo? Una de las respuestas posibles, dentro de las bien educadas, podría ser: «Connais pas». O bien: «Pregunte a Raynal (Maurice). O a Read (Herbert). O (de aquí a algunos años), a Greenberg (Clement).»

A los interesados de verdad (que no constituyen multitud) les recuerdo que hace más de tres décadas que se puede encontrar en el mercado el volumen *Teoría de la Poesía concreta* (Brasiliense), debidamente actualizado.

En cuanto a la segunda pregunta dentro de la pregunta: ¿Por qué Brasilia no es Nueva York?

En cuanto a la tercera: el énfasis inicial en lo visual se debió a la idea de señalar una ruptura con la unidad-patrón tradicional de la poesía, del verso. Visual básico: «lettering & Layout». Añádase: voz, sonido, corazón, movimiento, materialidad real (objetos, esculturas), materialidad virtual (holografía) y elementos no verbales (icónicos).

Haroldo de Campos: La mejor y más sintética definición de «poesía concreta» (correspondiente a la fase «geométrica», o como se puede reconocer *a posteriori,* «minimalista» del movimiento, aquella que traduce en la práctica las propuestas del plano piloto del 58), es la formulada por Octavio Paz en *Transblanco* (Siciliano, págs. 110-111): «Ustedes descubrirán –o inventarán– una verdadera topología poética. Aparte de

esa función de exploración e invención, la poesía concreta es por sí misma una crítica del pensamiento discursivo y, así, una crítica de nuestra civilización. Esa crítica es ejemplar (...) La negación del discurso *por el discurso* es tal vez lo que define toda la gran poesía de Occidente, desde Mallarmé hasta nuestros días (...) La poesía moderna es la dispersión del curso: un nuevo dis-curso. La poesía concreta es el fin de ese curso y el gran re-curso contra ese fin.»

En otros términos, la poesía concreta sería la réplica «verbivocovisual», en una lengua alfabética, de la poesía ideogramática china, reimaginada y actualizada en el horizonte de la modernidad. El sinólogo y comparatista Eugene Eoyang (Bloomington, Indiana) ha podido escribir: «El chino es, de todas las lenguas modernas, la más *concreta*. Lo que el poeta concreto contemporáneo se empeña en realizar es precisamente lo que muchos poetas de la tradición china efectuaron naturalmente durante siglos».

Augusto de Campos: Técnicamente, *Poesía concreta* es la denominación de una práctica poética, cristalizada en la década del 50, que tiene como características básicas: a) la abolición del verso, b) la presentación «verbivocovisual», o sea, la organización del texto según criterios que enfaticen los valores gráficos y fónicos relacionales de las palabras; c) la eliminación o disminución de los lazos de la sintaxis lógico-discursiva en pro de una conexión directa de las palabras, orientada principalmente por asociaciones paranomásticas.

Tal práctica concentra y radicaliza propuestas anteriores que recorren difusamente los movimientos de vanguardia del inicio del siglo (futurismo y dadaísmo, especialmente) retomados en los años 50 con más rigor constructivista. Esa es más o menos la fisonomía con la que nació la poesía concreta, tal como ha sido practicada por los brasileños del grupo Noigandres y por Eugen Gomringer (éste, menos interesado por la dimensión sonora).

Posteriormente, abrió espacio para otras modalidades de poesía visual, que pasaron a incluir elementos no verbales (diseños, fotos, grafismos). La poesía concreta brasileña, que consubstanció una de las prácticas más ortodoxas y constructivas, se aventuró también por esas sendas (ej.: los poemas sin palabras –los «semióticos» de Pignatari o mis «ojo por ojo», experiencias de los años 60), diferentes del caso de Gomringer, el cual, que yo sepa, se mantuvo siempre fiel a la ortodoxia de la fase inicial.

Folha: Haroldo de Campos, en entrevista para el programa «Roda Viva», en la TV Cultural de Sâo Paulo, optó por una definición amplia, según la cual toda gran poesía sería concreta. ¿No es esto muy genérico, tornando al movimiento de la poesía concreta sinónimo de algo como «movimiento de gran poesía en general»?

Décio: Parafraseando a Borges: todo movimiento poético innovador crea sus propios precursores. La poesía concreta utilizó aportes tecnológicos y

radicalizó vectores del arte literaria experimental de estos últimos cien años (en 1997 se celebra el centenario de «La echada de dados» de Mallarmé). En función de esa operación, realizó también una criba de las manifestaciones poéticas del pasado. De esa forma, se puede hablar no de concretismo sino de la concretud de ciertos lances de la producción literaria pasada o contemporánea.

Folha: Según su definición restricta, un poema concreto ¿puede ser malo, o el rótulo ya garantiza su cualidad? Un mal poema concreto ¿es necesariamente mejor, más moderno, más afinado con la historia que un buen soneto, ambos escritos hoy?

Décio: Cualquier obra específica, incluso cuando deriva de un buen programa o una buena propuesta, puede ser mala. Se trata del proceso de pasaje de una estructura hacia una coyuntura, de un desgaste de la «traducción» y de una información de amplio repertorio a otra de repertorio restricto.

El mundo está lleno de mediocres obras simbolistas, cubistas, dodecafónicas, neoplasticistas, concretistas, cinemanovistas, nuvenvaguistas, electroacústicas, cajistas, surrealistas. Atención por tanto: es preciso estar atento y fuerte. Hay casos de «naïfs» de vanguardia, de primitivos avanzados, incluso en el área literaria, que merecen consideración. La propia poesía concreta puede presentar uno de esos casos: se trata de Ronaldo Azeredo, el Rousseau de la poesía concreta (para los legos: Henri Rousseau, amigo de los cubistas, no el gran pensador francés de las Luces). Los que se clasifican por encima de la mediocridad adoran (re) descubrir a esos talentos marginales.

Prestan, realmente, un importante servicio cultural, pero no derivan las consecuencias necesarias de su entusiasmo y de sus descubrimientos. Ejemplo: los cineastas brasileños se niegan a filmar argumentos elaborados por otros. Resultado: Brasil no tiene, ni aprecia, guionistas, en ninguna área. Transpóngase el fenómenos a MPB: donde el guionista se mata (Torcuato Neto) o se torna cronista de periódico (Aldir Blanc). Pero el gran Orestes Barbosa es el patrono de ellos. Otro ejemplo: las historias de los comics no progresan en Brasil porque no hay guionistas.Y los dibujantes de cómic está cada vez peores... Pero son cosa nuestra los poetas músicos: Noel, Maísa, Vinicus, Caetano, Chico. Incluso Jobim realizó un prodigio en este país de bachilleres y analfabetos: «Aguas de marzo». ¿No se dispone nadie a contar la historia de nuestros compositores puros?

Augusto: Un mal poema (concreto o no) es un mal poema. Ahora, las formas también se agotan y se convierten en fórmulas. Hay procedimientos de la poesía concreta que ya se agotaron y tienden a la repetición. Pero aún mayor es el agotamiento de las formas y fórmulas del pasado, que fueron ejercitadas a lo largo de muchos siglos por los mayores poetas de todas las lenguas. El soneto es una de ellas. Quien lo quisiera

practicar hoy tiene que medirse con Dante, Camôens, Shakespeare, Mallarmé, Rimbaud, Hopkins, Fernando Pessoa, Augusto dos Anjos, etc, etc.

No hay mayor pecado para un poeta que rehacer en lenguaje mediocre lo que ya fue hecho mejor por otros. Sólo el humor y el metalenguaje pueden dar vida, hoy, a una forma ya tan recurrida e investigada. El soneto bajo el signo de la parodia. Es lo que yo llamé sonetoterapia... O quién sabe, algún último soplo, algún «antique» reciclado en lenguaje moderno, como los que falsificó Cummings (un último competentísimo competidor), desmontando la relojería del soneto y sus atomizaciones de vocabulario. El soneto tiene mucho pasado y poco futuro.

Por otro lado, es innegable que las estructuras formales propuestas, no sólo por la poesía concreta, sino por toda la práctica de la poesía moderna, tienen mucha más sintonía con la ambigüedad espacio-temporal, los ritmos, los conceptos y las provocaciones de nuestra era. De todos modos, yo nunca preferiría un mal poema concreto a un buen soneto. Lo difícil es encontrar un soneto escrito, hoy, con la originalidad que se requiere en cualquier buen poema.

Folha: ¿La poesía concreta era la única opción históricamente verdadera o había otras posibilidades igualmente válidas? Si la primera alternativa, entonces ¿la poesía brasileña contemporánea sería mejor que las otras que no optaron por ese camino? En el caso contrario, ¿cuáles serían las otras opciones que hubieran estado acertadas, incluso en Brasil?

Décio: «El genio es un error del sistema», dice Klee. Pero yo tengo lista una cuasiteoría de los Impulsos Creativos Contextuales (ICC), según la cual, cualquier individuo o grupo puede optimizar su capacidad de competencia y desarrollo si los tiempos, los espacios y circunstancias fueran propicios. Es una especie de teoría de la anunciación-sin-dios: cuando algo nuevo se revela, en el espíritu o en la técnica, las aves de la creatividad se escapan por las puertas y ventanas abiertas de la jaula de la ignorancia y de la conformidad.

¿Cuál hubiera sido la otra opción para el bossa nova? ¿O para Brasilia? ¿O para el Sputnik? ¿Pelé y el primer título mundial de fútbol? ¿O Masp, o MAM, la Bienal, Vera Cruz, o TBC (Teatro Brasileño de Comedia)? ¿O la condesa Pereira Carneiro, o «JB», o Mário Faustino? ¿O la Cinemateca y el Festival Stroheim? ¿O los primeros sonidos electroacústicos producidos por Koellreuter? ¿ O la presencia de Max Bill, Boulez, Calder? ¿O Lúcio Meira y la industria automovilística?

Augusto: Sería pretencioso decir que la poesía concreta era la única opción. Tampoco me compete, como uno de los protagonistas de ese movimiento, hacer yo mismo ese tipo de evaluación o de enjuiciamiento.

Es cierto, por otro lado, que la poesía concreta no nació por generación espontánea o mera idiosincracia. No fue algo tan aislado. Al contrario,

fue un movimiento internacional, translingüístico, que tuvo resonancia en poetas de muchos países, de Occidente a Oriente. La novedad es que los brasileños estuvieran, desde la primera hora, envueltos en esa experiencia, como fundadores del movimiento, que surgió de una necesidad histórica –la retomada–, en la década de los 50 de las propuestas de las primeras vanguardias.

La renovación del lenguaje artístico, operada entre el fin del siglo XIX y el inicio de éste, fue interrumpida por la intervención traumática de las dos grandes conflagraciones mundiales. Después de la Segunda Guerra hubo en todos los campos artísticos un movimiento en el sentido de recuperar aquellas propuestas que el nazismo y el stalinismo habían marginado como «arte degenerado» y «arte decadente». En música, se dio la rehabilitación de la Escuela de Viena y de la obra pionera de Ives, Varèse y otros, teniendo el minimalismo radical de Webern como punto de partida. En las artes visuales se retomaron las propuestas radicales del arte no representativo.

En poesía era necesario rescatar la revolución iniciada por Mallarmé *(Un coup de dés)* y ampliada por Pound, Joyce, Stein, Cummings, Apollinaire y los movimientos de vanguardia de las primeras décadas. Se trataba de proseguir con el desmontaje de las estructuras verbales del discurso contractual, insuficiente para abarcar el universo de la imaginación y de la sensibilidad. Desautomatizar el lenguaje (la «revolución surrealista» dejó intactas las estructuras del discurso...) y revivificar las palabras a partir de su materialidad elemental, visual y sonora. Sintonizar la práctica poética con nuestro tiempo en el umbral de la tecnología. Es posible que la propia «excentricidad» de la poesía brasileña en relación a los grandes centros universales nos haya dado una perspectiva diferenciada y peculiar, pues, en realidad, en los años 50, los poetas franceses e hispanoamericanos continuaban surrealistas, ignorando a Mallarmé, y los norteamericanos, los «beat», también tendían al surrealismo, sin tener en cuenta el objetivismo de Pound o Cummings.

Sin pretender que la poesía concreta hubiese sido el único camino, no puedo rechazar la evidencia de que supusimos una contribución original, paradójicamente más avanzada que la de otros centros importantes, donde las conciencias de esos nuevos procesos poéticos sólo se afirmaría al final de los años 60 y no siempre con la vitalidad del movimiento brasileño.

Folha: ¿Qué poetas, hoy, de filiación no concretista consideran dignos de atención?

Décio: Antes que la poesía, la prosa, esa infeliz ugandesa de la miserabilidad creativa brasileña. 1956: fecha del lanzamiento conjunto de las poesía concreta y de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimaraes Rosa, artefactos espaciales avanzados de la cultura brasileña revolución literaria en la América Latina, abominados hasta hoy por los nacionaloides, stalinistas o no.

Rosa se zafó, vía consumo de la oralidad caipira y de lo anecdótico de un amor gay en un sertón del siglo pasado. Nadie aprendió la lección de fondo (Homero, Euclides da Cunha, Joyce), exceptuando los concretos, directa o indirectamente trabajando en las catacumbas de la prosa brasileña para preservar una línea-lenguaje que venía de Machado de Assis, Euclides, Oswald y Mário de Andrade, a saber: a «poesía» de las *Galaxias*, de Haroldo, *Catatau*, la mejor obra de Leminski, *O Mez da Gripe*, de Valencio Xavier, la primera novela icónica brasileña; mis cuentos sobre la ocultación del cadáver de la historia, de *O Rosto da Memoria* que incluye, de quiebra, una violenta pieza teatral, *Aquelarre* (=campo del macho cabrío, en vasco= sabana de brujas, entre nosotros, cf. Goya), y *Panteros*, una novela que acaba en la mitad (los tres últimos están necesitados de nuevas ediciones debidamente corregidas).

Los poetas: a) coetáneos nuestros, bien conocidos, que aceptaron el desafio y abrieron líneas nuevas de *performance* entre el verso, la poesía concreta y la poesía visual (Alfonso Avila, José Paulo Paes); b) poetas de la generación siguiente a la de Leminski, con versos recortados y despiezados epigramáticamente, en ocasiones acercándose a lo que sería una letra para música pop brasileña (Sebastián Uchoa, Leite, Duda Machado, Carlos Avila, Antonio Risério); c) adeptos programáticos de la «poesía visible», como Sebastián Nunes; d) poetas de elevado metalenguaje hipostático, como Nelson Ascher; e) poetas de volátil discurso logopédico, desenvolviendo lo que yo denomino «semántica musical» (Carlito Maia, Marco Antonio Saraiva). Pero el relevamiento organizado de la producción poética de los años 80-90 está por hacerse.

Haroldo: La «poesía concreta» es el caso límite de la poética de la modernidad. Esto no implica una consideración axiológica (un juicio de valor), sino un criterio histórico literario, de evolución crítica de formas. Hay poemas concretos de primera línea, como también diluciones débilmente concretas, tanto en Brasil como en los varios países donde se exportó el movimiento.

Por otro lado, hay poetas de gran nivel artesanal, como nuestro recordado compañero Mário Faustino, que desarrollaron, contemporáneamente a la «fase heroica» del movimiento, una poesía en versos de alta cualidad, sólo en el detalle afectada por el repertorio de técnicas de la poesía concreta (la cual, sin vincularse a ella, él prestigió y promovió en un estudio memorable).

Folha: En su opinión ¿qué ocasionó la secesión neoconcretista? ¿Las divergencias fueron sobre todo ideológicas o estéticas? ¿Cómo valora hoy la producción poética de Ferreira Gullar?

Décio: Enigma. Hipótesis vagas. Quien sabía algo un poco más sólido era Mário Faustino, que murió poco después, sin dejar testimonio, que yo sepa. Pero José Lino Grunewald me dio algunos datos. Necesito

informar que Lino considera luchadora y aventurera a cualquier persona que llegue a Rio en busca de playa o empleo público o notoriedad o todo esto junto: marañenses, bahianos, norteamericanos, paulistas, mineros, paranenses, gauchos, gente de la zona del Norte argentino (Sáenz Peña). Habría algunas excepciones: Fritz Lang, Enio Silveira y –principalmente– Chaplin (que tiene por encima a Eisenstein), Bergman (gurú mayor de sus años de tenista del Fluminense) y Godard.

Nunca me tuvo muy en cuenta, pero condescendió en aceptarme cuando supo que, en 1944, en el Amarillito, yo adolescente, en cuanto un crepúsculo parisino caía sobre la avenida Rio Branco, tomaba una solitaria cerveza encantado, porque detrás de mí estaban Almirante, Lamartine Babo y Zezé Fonseca. Lino jamás va a la playa, punto de honra, tal como hacían Nelson Rodrigues, Mario Reis y sus amigos. En resumen, dice Lino: «Oye, Décio, mientras no acabe ese tira y afloja entre Rio y São Paulo, la cultura brasileña no prosperará.»

Folha: ¿Cuáles son las críticas más pertinentes hechas al movimiento concretista o a usted en particular? ¿Revisaría alguna posición sustentada tácticamente por el movimiento? ¿No teme que ocurra con el concretismo lo mismo que sucedió con otras vanguardias, o sea, que se volvieron apenas un marco histórico, y tener su producción poética valorada por eso mismo?

Décio: Las críticas siempre fueron impertinentes: alienada, formalista, elitista. Pero el ectoplasma de esos nosferáticos vagabundos «decarreirismo tupiniquim» se deshacían en el aire a la luz del día, ante el cuerpo de la virgen impoluta llamada poesía concreta. Nada puedo hacer para impedir ese lamentable congelamiento histórico de la ferviente y fervorosa revolución que fue la poesía concreta. Me consuela saber que en el 2006, tal vez pueda haber una conmemoración. Una cosa es cierta: grandes acontecimientos están siendo preparados para la conmemoración de los cien años de *Una echada de dados*, de Mallarmé, en 1997. ¿No es extraordinario que se festeje el centenario de UN poema?

Haroldo: Con raras y notables excepciones (las críticas de Mário Faustino y Mario Pedrosa, por ejemplo, la recepción sensible de Manuel Bandeira), la poesía concreta, en su «fase heroica» (e incluso aún hoy), ha sido enfocada por críticos conservadores, estéticamente reaccionarios (Wilson Martins y José Guillermo Merquior son ejemplos típicos), que la abordaron de manera prejuiciosa y destituida de interés heurístico.

Incluso una persona de buena voluntad como Antonio Houssai, en un primer momento, se dejó asaltar por el espanto apocalíptico ante el movimiento que eclosionaba. En su estudio *Sobre poesía concreta*, presentado primero como un elenco de dudas y objeciones respecto a la conferencia de Décio Pignatari en la sede de la UNE (Rio de Janeiro, 1957), se dejó llevar por un equívoco de audición. Pretende que Pignatari

habría postulado que la poesía concreta apuntaba a «provocar un examen de significaciones cerebrales». Lo que Pignatari dijo, y Houssai oyó mal, fue: la poesía concreta no pretende provocar «exámenes de sentimientos inarticulados» («swarms of inarticulate feelings»), expresión de Eliot usada por Hugh Kenner para distinguir entre la poesía del propio Eliot (más saboreable para un lector en busca de lo onírico y de lo emotivo) y la de Pound, no «inspirada», que «pediría, sobre todo, altos complejos de discernimiento» que la «inmolación» sentimental del lector (*The Poetry of Ezra Pound*, 1951, págs. 18-20).

De hecho, Pound era un poeta de las «esencias y médulas», de las «definiciones precisas», de la poesía en cuanto resultado de la fórmula «dichten: condensare». De ese linaje procedía la poesía concreta (basta leer mi texto-prefacio «pound paideuma» a los *Cantos* de E. P. traducidos colectivamente por Augusto, Décio y por mí –MEC, 1960–). De él nos reclamábamos, reivindicándolo. En cuanto a los tales «exámenes cerebrales», hasta hoy no sé de dónde fueron extraídos, y hasta hoy no sé qué quiere decir ese curioso *non-sense* traído al baile por el filólogo...

Los poetas concretos teorizaron su práctica y con ella aprendieron. A falta de críticos aptos para comprenderlos, tuvieron que producir un metalenguaje necesario para su entendimiento. Por otro lado, un manifiesto es un elenco de presupuestos que la práctica ora ratifica ora rectifica, no una tabla de dogmas... Así, para nosotros, el tiempo, el «plano piloto» (síntesis de lo que pensábamos y escribíamos al respecto del futuro de la poesía de 1950, veáse en *Teoría de la Poesía concreta*, 1956), se fue desdoblando en la práctica y siendo por ella criticado, en un movimiento dialéctico que nos llevó, a cada uno de nosotros, con las diferencias respectivas, a las etapas posteriores de nuestro trabajo poético, hasta el día de hoy. Aprendimos de nosotros mismos, no de la miseria de la crítica...

Pero hoy, el caso de la poesía concreta no es el único en nuestra literatura contemporánea. La recepción inicial de Guimaraes Rosa (cuya obra-ápice, el *Grande Sertâo*, se publica en el mismo año en que fue lanzada en Sâo Paulo la poesía concreta, 1956) fue controvertida. Según investigaciones en un reciente estudio –excelente por el relevamiento hecho y por su respectiva valoración crítica–, en el período entre 1956 y 1958-60, si el libro de Rosa fue elogiado por críticos y escritores como Antonio Callado, Paulo Rónai, Afranio Coutinho, Cavalcanti, Proença, Oswaldino Marques, Tristao de Athayde, Pedro Xisto, Euryalo Canabrava y Antonio Candido, fue también «duramente criticado por Marques Rebelo, Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré y Silveira Bueno» (Ana Luiza Martins Costa, *Rosa, lector de Homero*, Rio, noviembre de 1996).

Pero para escarmiento, bastaría recordar el truculento ataque de Silvio Romero (para muchos, nuestro más importante crítico e historiador literario

del pasado) a Machado de Assis, en 1897, en el auge de la gloria del autor de *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) y *Quincas Borba* (1891) –obras, además, que este crítico consideraba inhumanas, carentes de comunicabilidad y de inteligibilidad, producto no de la madura maestría de un estilo único, sino hechos fisiológicos de la «agaguería» y de la «perturbación de los órganos de la palabra», que sufriría su autor... En suma, «verdaderos abortos de una imaginación sin real fuerza creadora», según el obtuso juicio romeriano.

Augusto: Existe, en las áreas más conservadoras, una cierta tendencia a procurar desmoralizar las vanguardias; las caracterizan como caminos transitorios de renovación y las archivan lo más rápidamente posible en una gaveta, con una rúbrica, lo que no pasa de una estrategia defensiva para exorcisar su presencia incómoda y crítica. Pero las vanguardias, además de su incidencia histórica, nos dieron a Maiakovski, Khliebnikov, Apollinaire, Huidobro, Pound, Gertrude Stein, Pessoa, Sá-Carneiro, Schwitters, Cummings, Oswald y Mário de Andrade, etc., por sólo hablar de poesía. No hay mejor compañía que esa. ¿Qué es lo que hay que temer?

Con la poesía concreta no ha de ser diferente. Si nuestra producción poética tuviera valor, será valorada colectiva e individualmente, como la de todos los poetas que abrieron caminos imprevistos para la poesía, participando de los movimientos artísticos de renovación de su tiempo. Si no, no.

Folha: ¿Se considera en algún aspecto concretista?

Décio: Somaticé la poesía concreta. A veces, me libro de ella.

Haroldo: No hago poesía concreta, en el sentido estricto de la expresión, que designa el movimiento concretista de los años 50, hace más de treinta años.

En 1963 comencé a escribir mis «barroquizantes» *Galaxias*. Hubo un cambio de horizonte cultural, una crisis ideológico-cultural, a partir de mediados de los años 60 que, a mi modo de ver, tornó impracticable «programar el futuro», demandando una poesía del presente, de la «ahoridad»: lo que llamo «poesía post-utópica». Sobre ese asunto escribí en esta *Folha* dos largos ensayos: «Poesía y Modernidad 1 –De la muerte del Arte a la Constelación»; «Poesía y Modernidad 2 –El poema Post-utópico» (1994), en diálogo con el libro de Octavio Paz *Los hijos del limo*. Se trataba de una comunicación presentada en México, en un simposio de homenaje a los setenta años de Paz, promovido por el Instituto Nacional de Bellas Letras. Remito al lector a acompañar mi argumentación en ese trabajo. En síntesis, diría que guardé, de la poesía concreta *stricto sensu,* en la fase en que me encuentro, post-utópica, desde *La educación de los cinco sentidos* (1985), el rigor, el residuo crítico de la utopía y la vocación de la concreción en sentido generalizado, por el tra-

bajo sobre la materialidad, el lado «palpable» de los signos, tan bien estudiado en la poética de Roman Jakobson.

En ese sentido general –y mi larga práctica de traductor creativo de poesía de varias lenguas me autoriza a decirlo con conocimiento de causa–, sólo es poeta, en cualquier época y en el ámbito del cualquier escuela, aquel que se vuelve hacia la materialidad sígnica, la «forma significante», en la elaboración de su poema. La poesía no revela –por ejemplo– el dolor real, el dolor que el poeta «de veras siente». Importa, sí, el «dolor ficticio», el «dolor fingido», es decir formalmente configurado en las palabras del poema. Es lo que supo ver, mejor que nadie, Fernando Pessoa, que también escribió: «Todo lo que en mí siente está pensando».

Augusto: No acostumbro a utilizar la expresión «concretista» (que me recuerda secta o partido). En los tiempos heroicos prefería «concreto», que me parecía neutralizar un poco el inevitable ismo que se cuela en los movimientos. Mi poesía tiene un antes y un después. Pero de cualquier forma la experiencia de la poesía concreta me marcó profundamente. No sólo ella, sino todo lo que suscitó, inclusive el estudio y traducción de muchas poéticas y poetas, de los trovadores provenzales a los rusos modernos.

Feliz o infelizmente, mi poesía de hoy (aun siendo muy diferente de la que hacia en los años 50), tiene todo que ver con la poesía concreta. Hace sólo cinco años que trabajo con computadores. Como observó el pintor Waldemar Cordeiro, en el arte concreto se encuentran los presupuestos formales del arte digital. La coincidencia y movilidad de la proyección de imágenes en la tela son mucho más compatibles con el mosaico espacial de los textos concretos que con la ingurgitación visual de los textos discursivos. En ese ambiente, y con los amplios recursos de la edición electrónica, encuentro el contexto ideal para desarrollar, ahora con colores, movimiento, imágenes y palabras combinados e incluso sonorizados, el proyecto de una poesía «verbivocovisual», que imaginábamos hace cuarenta años atrás, y que Mallarmé previera hace un siglo. Así, aunque yo no sepa cómo clasificar muchas de las, digamos, «investigaciones poéticas» que estoy haciendo, ellas no existirían sin la experiencia precedente de la poesía concreta, que es, yo creo, uno de las formadoras básicas del lenguaje poético de hoy.

Folha: En su opinión ¿cuáles son los principales dilemas de la poesía brasileña actual?

Décio: Ningún dilema especial. La poesía brasileña es bastante libre y bastante fiel a la tradición milenaria de la poesía: ella no da dinero.

La prosa da dinero –y es una droga. La prosa ficcional brasileña está entre las más flojas y descaracterizadas del llamado mundo civilizado. El universo académico es uno de los grandes responsables de esta situación.

Un ejemplo: mi primer orientador, el más que honesto Antonio Candido, en los años 70 consiguió dar un curso entero, de dos semestres, sobre la novela *Señora* de José de Alencar. Y un recuerdo: ¡solamente a finales de los años 60, los departamentos de letras de las universidades públicas admitieron en sus currículos los estudios de la llamada literatura moderna brasileña! ¡En 1968 había gente obligada a estudiar a Guerra Junqueiro (pobres letras portuguesas)! Exactas, biomédicas y económicas: los únicos sectores aceptablemente serios de la universidad.

Augusto: Lo principal (y no es sólo un poema brasileño) es la sensibilización colectiva hacia la poesía (y no sólo la poesía, también la música pensamiento, la «música contemporánea» en especial, pues es deplorable reducir la experiencia musical de nuestro tiempo apenas a las obras de entretenimiento).

Lamentablemente, de Camôens a Cummings se lee poca poesía. Ésta sólo es asimilada más ampliamente en el ámbito de la música popular, donde a veces se logra notable sofisticación, pero donde también se restringe, casi siempre, a patrones convencionales, maniatados por parámetros comunicativos del género. Esa masacre de la poesía, hoy reducida a una especie de «reserva indígena» de la sensibilidad, otorga a los poetas una enorme fuerza ética, en cuanto personajes marginados de la resistencia al consumismo y a las convenciones, pero al mismo tiempo los coloca en una situación de subvaloración y de indignidad tal vez sin precedentes en la historia de la cultura humana.

Al poeta compete, pues, enfrentar el desafío de no desintegrar su conciencia crítica frente a las presiones del consumo y del conservadurismo literario (que, entre nosotros, se expresan, más que nada, por la tentativa de colocar entre paréntesis la renovación del lenguaje del tardío modernismo y de las vanguardias). Y responder creativamente, como «antenas» sensibles, a los desafíos de los nuevos procesos de articulación de los textos e imágenes expandidos por la tecnología y desperdiciados por la mayoría con productos descartables.

La revolución de la informática repotencializa las propuestas de las vanguardias, haciendo viables los procedimientos de la modernidad –el *collage,* el montaje, la interpenetración de lo verbal con lo no verbal, de lo gráfico y lo sonoro– y proporcionando mayor autonomía de la producción y de la difusión del arte. Los poetas son trovadores, inventores por definición. En este cuadro, ¿qué es lo que cabe hacer? Experimentar, experimentar, experimentar, con la libertad y la independencia que sólo ellos tienen, rompiendo límites, de preferencia en las intersecciones disciplinares de la palabra con las artes visuales y el sonido. Fustigar la pereza de la sensibilidad y de la imaginación. Y lo más importante: como dice, a propósito, el compositor Luigi Nono en sus últimas obras, las más radicales, una «nostalgia utópica futura», regeneración de la escucha: «Oír las piedras».

Folha: ¿Cuáles son los tres poemas del período propiamente concretista que considera más significativos, incluidos los suyos? En el caso de que no lo haya citado, ¿qué poema de este mismo período destacaría de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos y Ferreira Gullar?

Décio: Algunos poemas de los tiempos de la llamada poesía concreta ortodoxa (la que estableció el canon): «tensión» (Augusto de Campos), «nacermorir» (Haroldo de Campos), «rua/sol» (Rolando Azeredo), «vaivén» (José Lino Grunewald), «coca cola», «Life», «organismo» (Décio Pignatari). Son poemas que tuvieron repercusión nacional y/o internacional.

Folha de São Paulo

Traducción: Juan Malpartida

Carta de Argentina

En los primeros días de agosto, cuando Europa cae en lo más profundo del letargo estival, en Argentina se han acelerado repentina e imprevistamente los tiempos políticos, y aun cuando hablar de zafarrancho en el tablero pueda resultar exagerado, sí puede afirmarse que el realineamiento de efectivos es tan importante que ha dado lugar a un replanteo a fondo de las estrategias de los contendientes.

Los dos principales partidos de oposición han sellado una alianza bautizada significativamente como Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación (ATRAJE). La centenaria Unión Cívica Radical (U.C.R.), del ex presidente Raúl Alfonsín, y el joven Frente para el País Solidario (FREPASO), se han unido con vistas al largo plazo si hemos de creer las declaraciones de sus dirigentes, que aseguran que el objetivo de competir con posibilidades de éxito en las elecciones para legisladores de octubre no es más que una meta intermedia. La mira, según ellos, apunta por elevación a las elecciones presidenciales de 1999 y al programa para gobernar a partir de esa fecha.

Después de más de un año de intentos frustrados por los recelos mutuos, tras haberse abortado, por lo menos en una ocasión, el acuerdo que parecía concluido, cuando se había abandonado toda tratativa y el desaliento de los ciudadanos ante el espectáculo poco edificante que representan los actores de la política oficialista, se volvía desesperanza ante el egoísmo de los que debían intentar el cambio, se iniciaron conversaciones inesperadas y vertiginosas, y en cuatro días de reuniones a destajo se selló la alianza.

La Unión Cívica Radical es un partido con una organización sólida, que ha resistido todos los intentos de regímenes autoritarios por destruir o amordazar las voces discrepantes. Emergió del largo período de dictaduras, dictablandas y semidemocracias que duró de 1930 a 1983, con vigor suficiente para ganar al peronismo la primera elección libre celebrada tras los oscuros setenta en que gobernó el feroz sindicato militar. Fue un tiempo lleno de dificultades, durante el cual el gobierno de Raúl Alfonsín, que tuvo el valor de juzgar a los jefes de las juntas militares, a la postre se sintió demasiado débil para enfrentar las presiones a que lo sometieron el

poder militar, que sólo había sido derrotado a medias, los poderes económicos y la oposición justicialista que no siempre se comportó con lealtad. El gobierno radical salió adelante sin brillantez, con penosas concesiones a los enemigos de la democracia, como las leyes de «punto final» y de «obediencia debida», pero consiguió su objetivo prioritario de preservar el sistema democrático y asegurar la continuidad constitucional.

El Frepaso no es un partido con aparato, militantes e implantación territorial, como lo es la U.C.R. Es un «partido mediático», adaptado al modo de competencia virtual propio de la nueva democracia ecuménica. Tiene cuadros escasos y su atractivo es el de sus dos figuras emblemáticas: Carlos «Chacho» Álvarez, proveniente del peronismo progresista, y Graciela Fernández Meijide, profesora de sesenta y cinco años, sin antecedentes políticos, que adquirió experiencia en los organismos de derechos humanos de los que formó parte tras la desaparición de un hijo durante la dictadura militar. Estos dos dirigentes, que no desdeñan el contacto directo con los ciudadanos, muestran, no obstante, su perfil sobresaliente, a través de la pantalla de televisión. «Chacho», entusiasta, sanguíneo, no exento de habilidad negociadora, intuitivo, es un buen comunicador mediático que conecta con sus televidentes. No obstante ser ambicioso supo dar un paso al costado para ceder lugar al protagonismo de la estrella en ascenso: Graciela Fernández Meijide.

«Graciela», como se la conoce popularmente, poseedora de un sólido sentido común que inspira confianza, es una representante químicamente pura de la clase media urbana de la Argentina; es decir, la clase culta y pujante, descendiente de europeos en primera generación, que consolidó y democratizó el proyecto nacional de los déspotas ilustrados de final del siglo XIX pero que, desgarrada por contradicciones internas, fue incapaz hasta hoy de colocar al país en el rumbo de un progreso sostenido.

Entre los líderes de la U.C.R. hay que destacar al ex presidente Raúl Alfonsín, quien mantiene reflejos políticos suficientes para haber sido capaz de comprender que si no se ponía a la cabeza de los que impulsaban la alianza, a la que se había opuesto tozudamente, corría el riesgo de pasar a la historia como capitán de la derrota.

Junto al «socialpopulista» Alfonsín hay que subrayar las personalidades de Fernando de la Rúa, jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, conservador moderado y dialogante; de Rodolfo Terragno, culto e inteligente, liberal en lo económico y progresista en lo social; y de Federico «Freddy» Storani, el que mejor conecta ideológicamente con el Frepaso y el más a la izquierda de los jefes de la U.C.R., a medio camino entre los laboristas de Tony Blair y los socialistas de Lionel Jospin.

Por el momento, la ATRAJE pone en peligro la hegemonía justicialista cuya continuidad se daba por segura a principios del año. En sus primeras declaraciones públicas, la Alianza manifestó una voluntad regeneracionista

en materia de ética de la función pública, ningún propósito de modificar el modelo económico aunque sí la vocación de atender las necesidades de la población a través de políticas redistributivas, así como un apoyo a la pequeña y mediana empresa a fin de atacar una de las lacras más recientes y graves que sufre el país, el paro, consecuente estructural de la reconversión económica que está en marcha en el mundo y que abarca a la Argentina. En resumen, puede decirse que con la Alianza sopla una brisa aromatizada con las nuevas esencias a la francesa y a la inglesa, que trata de barrer los aires envejecidos del tardo thatcherismo que el populismo conservador menemista se empeña en mantener estancados sobre estas tierras del Sur.

Para finalizar este tema, y como dato de último momento, consigno que las primeras encuestas presurosas, y seguramente poco afinadas, tras la constitución de la Alianza, dan ventaja a ésta sobre el justicialismo.

Mi reciente regreso a la Argentina, después de más de veinte años de residir en Europa, la mayor parte de ese tiempo en España, me ha deparado sorpresas en relación con el país que dejé a mi partida y el país imaginario que mi memoria construyó durante la ausencia. He tenido dificultades de comunicación. Una vez superada la perplejidad ante este escollo imprevisto, recuperado el método de observación y análisis de la realidad que aprendí gracias a una carrera universitaria científica, pero sobre todo por mi ejercicio de novelista, realicé un modesto estudio de campo personal que me permitió atisbar cuáles eran las causas de la desintonía. Como esto es una carta, no un ensayo, abreviaré ciñéndome a las dos que considero más importantes: a) el lenguaje de mis compatriotas se ha empobrecido; b) los argentinos ya no saben lo que es la ironía.

Los argentinos con instrucción universitaria e incluso secundaria se expresaban tradicionalmente con fluidez y un vocabulario rico. He comprobado que los nuevos argentinos con el mismo nivel de educación tienen serias dificultades para trasmitir lo que piensan. No dominan las estructuras del leguaje oral, mucho menos las del escrito, y no encuentran la palabra apropiada para expresar su idea. Acuden a comodines imprecisos y a perífrasis vagas que, además de hacer torpe su discurso, son poco eficaces para lograr el objetivo de la comunicación. Abogados, médicos, economistas, físicos, dan toda la impresión de conocer su materia pero que no consiguen trasmitir lo que saben a los demás. Este deterioro no se manifiesta en un *degradé* temporal, sino que es abrupto y afecta a partir de la banda de los cuarenta a cuarenta y cinco años, o sea que irrumpe con aquellos que cursaron la universidad durante la dictadura militar. Probablemente el efecto que comento no sea sino una metástasis del fenómeno global de la cultura de la imagen y el desprecio por la palabra, pero nuestro caso tal vez esté agravado por el empobrecimiento que resultó de la «limpieza étnica» que la dictadura de los años setenta hizo en los claustros de la universidad argentina.

La otra comprobación, la que tiene que ver con la ironía, está relacionada con la anterior. La ironía es una sutileza del espíritu que se manifiesta en el discurso. Un salto, un abordaje oblicuo de la realidad que al distorsionarla unos grados la destaca con límites precisos y crudeza sin concesiones, pero que al mismo tiempo, por provocar la sonrisa, permite un acercamiento piadoso a ella. La ironía, rasgo de la inteligencia evolucionada, de la que el pueblo se había apropiado haciendo que su lenguaje se cargara de humor. Hoy el discurso, y por ende el pensamiento, se han vuelto más rudimentarios, y la ironía me deparó sorpresas desagradables a mi llegada: mis interlocutores no me entendían y manifestaban indiferencia, en el mejor de los casos, o sospechaban que me estaba burlando de ellos, en el peor. Tuve que censurarme, del mismo modo que tuve que hacerlo al llegar a España cuando comprendí, al poco tiempo de haber llegado, que la ironía era, cuando menos, inconducente, en un país cuyo estilo de humor es el sarcasmo, a veces feroz, que más que una sonrisa provoca la risa depuradora de bilis. Felizmente, una noche por los boliches de San Telmo en compañía de viejos tangueros, viejas mariposas nocturnas, viejos rufianes a tiempo parcial y viejos mozos de café, atenuó mi desilusión cuando comprobé que en Buenos Aires el pasado todavía está vivo. Mis compañeros, melancólicos, desesperanzados, pesimistas, sin embargo eran capaces de burlarse con ironía de su propio destino.

Un fenómeno comercial que los editores amenazan con globalizar destaca en el panorama literario del país. Se trata del éxito de ventas de la novela *El anatomista* de Federico Andahazi. Más allá de los valores artísticos, que no pongo en cuestión, vale la pena referirse al hecho curioso que disparó la venta del libro. Distinguido con el premio Fortabat, que otorga la fundación del mismo nombre, la presidenta de ésta, sin desconocer la decisión del jurado, hizo público su disgusto por la elección al considerar que la novela no respeta los valores éticos a su juicio vigentes en la sociedad argentina. El tema de la obra son los trabajos de anatomía de Mateo Colombo, médico italiano del siglo XVI, que lo llevaron a aportar las primeras pruebas de la circulación sanguínea y al descubrimiento del clítoris. Lo que sume al lector en el desconcierto, ya que no sabe si el escándalo que dio pie a la declaración condenatoria de la novela fue suscitado por el clítoris o por la circulación de la sangre. El editor, con un ágil esguince comercial, usó las palabras de la presidenta de la fundación para confeccionar la faja del libro. Así logró que el interés ecuánime que puede sentir un lector potencial por determinado tema o autor, se convirtiera en la atracción oscura que proviene del subconsciente y no de la razón.

Jorge Andrade

Carta de Chile

¡Se siente, se siente, Nemesio está presente!

«¡Se siente, se siente, Nemesio está presente! ¡Se siente, se siente, Nemesio está presente!» era unos de los gritos que resonaba en las noches calurosas de Mendoza cuando durante la dictadura se celebró en esa ciudad fronteriza una reunión cultural del «Chile Nuevo». Con las gargantas ásperas de vino mendocino se clamaba también «¡Polí Intendente» (refiriéndose al escritor Polí Delano) y Nemesio Presidente!». El grito sintetiza bien la exposición homenaje que, con motivo del cuarto aniversario de la muerte de Nemesio Antúnez (1918-1993), se presentó (desde mayo a julio) en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile.

En el gran *hall* de entrada, con aires de *belle époque* criolla, junto al mármol, las volutas y las esculturas académicas, hay un enorme lienzo semitransparente con la figura imponente y la mirada profunda del pintor (su apostura, mezcla de Quijote y de Tyrone Power, llevó a un director de cine a elegirlo para encarnar a un presidente liberal del siglo diecinueve). En limpios rectángulos de madera aglomerada dispuestos sobre piedra blanca y encerrados en cristal, se despliega una suerte de pequeño museo en que nos contactamos visualmente con la familia del pintor, con su biografía, con sus distintos oficios (grabador, ilustrador, acuarelista), con sus amigos, con sus paletas y buriles, con sus cartas y con los honores que recibió en vida. Más allá, sobre una plataforma de madera, hay cinco monitores de televisión en que aparece el Nemesio comunicador: el público puede ver su programa de televisión «Ojo con el arte» a través del cual el artista aproximó las diversas manifestaciones del arte al espectador masivo, siempre con extraordinaria gracia y fluidez y sin caer nunca en la simplificación fácil ni en la chabacanería. Todo esto bajo la mirada vigilante del enorme lienzo semitransparente.

En el subterráneo, en la gran sala Matta que el propio Antúnez, siendo director del Museo, construyó («Teníamos un activo y hermoso tractor con palas mecánicas que gruñían como un dinosaurio amarillo en jaula de la *Belle Epoque*. Se hicieron nuevas y definitivas bodegas con los mejores sistemas de guardar pinturas, siguiendo el modelo del Museo de

Arte Moderno de Nueva York»[1]), en el subterráneo, decíamos, excavado bajo el *hall* central del museo, se exhiben sus óleos; alrededor de cien. Se trata de una muestra antológica, sólo una parte de su profusa y abundante obra («Siempre tengo cinco o siete telas por terminar, las arreo como ovejas. Algunas están listas en uno o dos días, las más en una semana o diez días; otras en cambio, aguardan contra la pared en ejecución, en continuo combate. Otras, las menos, se mueren esperando... o en la basura»[2]). La selección es excelente, recoge su período neoyorquino, cuando luego de estudiar arquitectura vivió siete años en esa ciudad (1943-50), su época parisina (1950-55), su retorno a Chile, su estadía en Europa después del golpe (1974-84) y, finalmente, su regreso definitivo al país.

Sorprenden, a pesar de la diversidad de temas tratados, la continuidad y desarrollo de series que se interrelacionan. Por ejemplo, del período en Nueva York destacan la minimización del hombre, las multitudes y el desgarro de ese ser pequeño ante el universo que él mismo ha construido, los gigantescos edificios oscuros en visión aérea, edificios y planos geométricos con seres humanos que son apenas puntitos y que más adelante se instalan en campos de fútbol o en el negro Estadio Nacional de la dictadura. Luego aparecen los manteles cuadriculados de Francia que posteriormente se transforman en mujeres, en cuerpos bailando tango, en camas; también los volantines, las cucharas, las cordilleras, las bicicletas, casi todo en una estética minimalista, depurada, limpia –un crítico ha hablado de una espiritualidad cercana al haikú y a la pintura japonesa–, una obra en que lo sensual tiene como trasfondo el rigor de la geometría, los cubos, rectángulos y cuadrados (recordando sus estudios de arquitectura el pintor dice «me molestaban las matemáticas, pero la intuición, más que el conocimiento, me ayudaba a resolver las situaciones. Me pasó esto muy claramente en geometría descriptiva; no la entendía cuando estudiaba el texto, sólo de repente por imaginación espacial o gráfica comprendía el problema. Lo vi en volumen y se aclaró el asunto»[3]). Una obra fiel a sí misma, persistente, ajena a las modas –el artista rehuyó sin confrontación todas aquellas orientaciones dirigidas a poner en tensión la pintura o a cuestionar el concepto mismo del arte– pero una obra también permeable al imaginario nacional y a una ética visual comprometida con el hombre y la democracia.

En el segundo piso del museo la muestra continúa. Hay una gran sala dedicada a sus grabados y al legendario Taller 99 fundado por el pintor en 1955. Junto con sus mejores grabados se expone también la prensa y los instrumentos utilizados, además de fotografías que recrean esa aventura colectiva y otro lienzo semitransparente con la mirada profunda del

[1] *Nemesio Antúnez,* Carta aérea a mi hijo Pablo, *Santiago de Chile, 1988.*
[2] *Nemesio Antúnez,* op. cit.
[3] *Nemesio Antúnez,* op. cit.

pintor («Creamos el Taller 99 de grabado, a la manera del Atelier 17 de Hayter en Nueva York, es decir un taller que proporcionaba la técnica del grabado a los artistas con una imagen propia, artistas formados, que deseaban expresar esa imagen en grabado. Se formó un grupo con espíritu de cuerpo, sin rivalidades, éramos una comunidad única, trabajábamos en felicidad. Era un taller colectivo y colaborábamos democráticamente para comprar los materiales; nadie ganaba dinero, todos conocimientos»[4]). Dos aspectos merecen destacarse en esta sala: por una parte la conexión de los grabados y aguafuertes de Antúnez con los temas y tratamientos recurrentes de su pintura al óleo, y por otra la visión democratizadora del arte que subyace al Taller 99 y a su dedicación al grabado, pues se trata sin duda de la más democrática de las expresiones artísticas, en la medida en que permite crear a partir de una matriz original una cantidad ilimitada de originales que resultan de bajo precio y al alcance de un gran número de personas.

Las últimas dos salas de la muestra están dedicadas a la acuarela y el afiche. Siendo estudiante de arquitectura, Antúnez –que nunca tuvo una formación sistemática en arte– empezó a practicar la acuarela en función de sus proyectos de diseño. Pero luego la acuarela se convirtió en un fin en sí que le abrió el campo de la pintura. En esta sala está de alguna manera inscrito el itinerario de ese proceso y también el extraordinario dominio que el artista logra con la témpera y la acuarela. Son notables los trabajos «La carta de Chile» y «El homenaje a Carmelo Soria». Por último hay una extensa colección de afiches que ilustran el genio plástico de Antúnez y su compromiso con la democracia en el arte y en la vida.

«¡Se siente, se siente, Nemesio está presente!»: es lo que nos dice esta muestra cuidadosamente diseñada, que en medio de la belleza neoclásica del Museo de Bellas Artes, recrea con calidez y rigor las más diversas dimensiones del homenajeado. Una muestra que asume con el pintor y su obra el mismo gesto que él tuvo en vida con el arte (pero por modestia casi nunca consigo mismo): abrirlo y devolverlo al país.

P.S. Es triste pensar que una vez terminada la muestra se desarticulará la narrativa que en ella se instauró, y cada cuadro, acuarela o grabado volverá a ser una pieza aislada en el *living* de una casa o en el *hall* de un banco, inscrita en una mera narración decorativa. Sólo cabe desear (por la visita masiva que la muestra está teniendo) que algo del suplemento simbólico del conjunto permanezca adherido a cada singular.

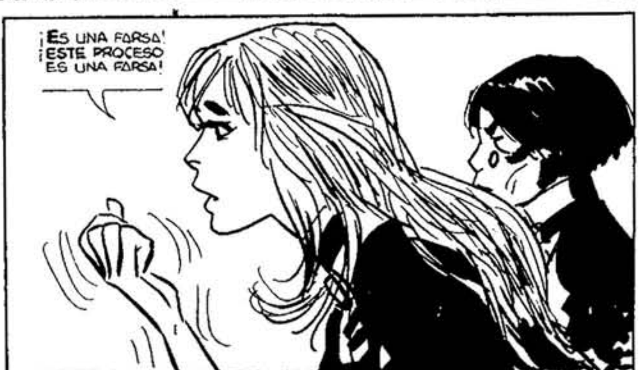
Bernardo Subercaseaux

[4] *Nemesio Antúnez,* op. cit.


EL SILENCIO DE SU EXCELENCIA EL SEÑOR PRESIDENTE NO PUEDE SER INTERPRETADO MÁS QUE DE UNA MANERA. ¿QUÉ DICE EL JURADO?


EL JURADO HA DECIDIDO. ¡LOS ACUSADOS SON CULPABLES!


ME SIENTO HONRADO, HERMANOS DEL JURADO, DE HABER INTERVENIDO CON USTEDES EN ESTE PROCESO. ¡JUSTO VEREDICTO!


¡ES UNA FARSA! ¡ESTE PROCESO ES UNA FARSA!


¡SILENCIO, MALDITOS!... ¡TRAIGAN EL GALLO!


¡MUERTE A LOS EXTRANJEROS!


¡MUERTE A LOS EXTRANJEROS!



Carta de Cuba

El teatro cubano actual: diálogo con los mitos

Los más recientes estrenos del teatro cubano confirman que continúa su obsesión por los mitos como nostalgia, homenaje y acto de resistencia y celebración del teatro. *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, dirigida por Roberto Blanco (el gran creador de puestas de Lorca, Césaire, Valle Inclán y Goldoni) quien nos acostumbró a montajes exuberantes, coreográficos y de gran riqueza de elementos escénicos, retoma la puesta original de Francisco Morín (1948) –calificada por la historiografía como nuestro *Hernani* tropical– porque, según cuentan, un crítico indignado exclamó que era un «escupitajo al Olimpo» e intenta contextualizar una *Electra*... que bordea la cita del recordado montaje, con el cual establece un diálogo sobrio, austero, que alterna entre el respeto y la irreverencia, la evocación y la necesidad de que la obra vuelva a producir un «estremecimiento», ahora que no es un acto irrespetuoso sino un tributo y un *remake*.

Formado en Teatro Estudio y en las filas del Teatro Universitario, Blanco es uno de los cuatro nombres imprescindibles de la puesta en escena de los 60' (con Vicente Revuelta, Berta Martínez y Armando Suárez del Villar). Actor y director, crea primero Ocuje y desde hace quince años dirige el Teatro Irrumpe. Su experiencia en el Berliner Ensemble lo marca definitivamente, así como una estancia en África. Su lenguaje aúna una concepción espectacular y majestuosa y la idea de la escena como integración de diversas disciplinas a partir de grandes textos: *Lumumba o una temporada en el Congo, Divinas palabras* o su antológica *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, en la cual ambientes populares y fiesta de la santería o *wemilere,* creaban una tragedia antillana de gran impacto popular, o su premiada *Yerma,* de 1980, donde bailarines y actores doblaban a los personajes, la escenografía de Gabriel Hierrezuelo empleaba maquetas y su escena de las lavanderas desplegaba una gran tela a la manera del teatro oriental, que fue un hito en su aprehensión del mundo lorquiano que lo conducirá a *Mariana*, por no hablar de su versión de la zarzuela *Cecilia Valdés* o su montaje del *Diario de campaña,* de José Martí.

El director de grandes espacios deviene de cámara, respeta las entradas y salidas por un portón rematado por un arco de medio punto y la simetría

de la composición. La puesta recuerda «el juego de la mímica de los negros y las máscaras» que Rine Leal resaltaba como una de las huellas del montaje de Morín que vimos en el 61. Porque se ha propuesto recitar a Morín desde la memoria y en clave de cierta ironía inteligente, pues sabe que es imposible una reconstrucción arqueológica o exacta. Para mí lo sorprendente del trabajo de dirección de Roberto Blanco es su capacidad de exhibir lo contrario de lo que ha sido su estilo y su impronta e imponerse una recuperación de la labor de Prometeo en su segunda vuelta que tiene el encanto de su artesanía, lo hecho a última hora, (imponderables del «período especial» forzaron a emplear velas y luces de trabajo), y lo ecléctico, pero en la cual está presente la dialéctica entre burla y apoteosis de lo cubano en todas sus facetas: la arbitraria y postmoderna mezcla de lo popular y lo culto, lo trágico y lo cómico, la ruptura de la solemnidad con el dardo del desparpajo, el «bacilo» griego y la chancleta que hicieron de Piñera absurdo antes que Sartre o Ionesco.

La evocación del clima del teatro de arte que defendieron las salidas y grupos como Prometeo es el subtexto que recorre la puesta y en el que participa el público actual que, de cierta manera, también acude a gozar de la existencia del teatro. Presencia memorable es la de Hilda Oates en la célebre escena de la frutabomba, el envenenamiento de Clitemnestra, momento de virtuosismo de la actriz que saborea y paladea gustosa su muerte y en el que Hilda recuerda a otras actrices que a lo largo de varias décadas la han protagonizado, como Roberto Blanco en Agamenón remeda la marioneta, o el Egisto de Elio Mesa parece un elemento ajeno, incrustado en el pastiche, así como la joven Laura Ramos imprime al personaje de Electra una mirada menos comprometida y más distante.

Los fantasmas de Omar Valdés, Helmo Hernández, Liliam Llerena, Violeta Casals y Florencio Escudero, actores fallecidos, pertenecen a una memoria mítica y recorren el escenario con sus huellas. Mientras, la música (el coro griego que Piñera transformó en guantanamera y que cantaron Radeúnda Lima y Joseíto Fernández) no sólo contempla el punto guajiro o la tonada inconfundible, sino las raíces africanas que entona sin mucha brillantez el grupo Oba-Areanle y que con las fantasías de Tchaicovski, usadas de manera incidental, envejecen a propósito el montaje y lo historizan, como el vestuario resulta un personal remedo del original de Andrés.

En uno de los recintos de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (antiguo Country Club que los arquitectos Gottardi, Gattorno y Garatti transformaron en escuelas de arte), Nelda Castillo, una prometedora directora de la promoción de los 90', ha convertido un almacén abandonado en un espacio experimental para mucho menos que trece filas de espectadores, casi siempre estudiantes. Castillo, graduada del Instituto y después de una intensa experiencia con el Teatro Buendía,

inicia con *Las ruinas circulares* (1992) un camino propio a partir de investigar la síntesis mestiza de la cultura cubana en el cuerpo del actor como memoria ancestral.

Aquí sobresale la creación de un texto espectacular, crecido como material de trabajo de futuros intérpretes a partir del *El ciervo encantado* de Esteban Borrero Echeverría, médico, poeta y mambí, padre de la poeta Juana, autora del más importante epistolario de amor de la literatura cubana y una de esas familias de la aristocracia espiritual, quien arriba a 1898 y se duele del «alma de Cuba amenazada de muerte». La alegoría histórica de una isla decapitada sirve a Nelda para intentar revivir en los habitantes de la ínsula de Nauja, la amargura de una patria hundida en el desconcierto y la frustración de la primera generación de la república *plattizada*.

A su vez la analogía abarca momentos del poema «La isla en peso» de Virgilio Piñera y emplea intertextos de Fernando Ortiz, Lezama Lima, Carlos Manuel de Céspedes y José Martí, que no están engarzados dramatúrgicamente con la excelencia de *Las ruinas*. La musa María Belén, el curro Nengón y la criolla Dolores de Gloria (Ana Domínguez, Mariela Brito y Eduardo Martínez) se convierten en rastreadores de una memoria perdida en sus andrajos que ocultan un traje de rumbero, un vestido de fiesta o el cuerpo desnudo, maquillado de ocre, asociación con el barro cocido y primigenio. La música, interpretada en vivo por Ramón Díaz, es un estímulo permanente para la experiencia gestual y vocal de los actores, y fugaces e inacabados momentos remiten de manera subliminal al *aquí*, como los desgastados trajes o el trágico estribillo de una conga actual: «Hay que resolver».

De pronto –y no por azar– dos espectáculos cuyos autores pertenecen a generaciones muy distantes son portadores de una voluntad: la recuperación y el rescate de mitos de la cubanidad que son obsesión y alimento espiritual.

Rosa Ileana Boudet


TANGO
...Y TODO
A MEDIA LUZ
Primera parte

Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz

Asumir por entero la condición de poeta tal vez consista en apostar firmemente por lo sagrado en que lo erótico se inscribe. Porque la palabra poética, en su búsqueda del origen, necesita abolir la distinción entre lo sacro y lo profano, recuperar ese punto anterior a la división al que tiende el lenguaje sexual, que reproduce la unidad de la primera pareja. De ahí que esa conquista de la unidad a partir del eros, dentro de una tradición occidental tan marcada por la escisión entre cuerpo y espíritu, se dé ante todo en la experiencia mística, que es básicamente una experiencia de la unidad, y dentro de ella, en la escritura de San Juan de la Cruz, cuyo erotismo integrador se produce en un contexto íntimamente religioso. El eros del verbo, su impulso de conocimiento incorporativo, vendría así a sumarse a la palabra como acto religioso que conduce al encuentro axial.

La sexualidad, que se relaciona con la recuperación de la unidad perdida y la apertura de nuestro ser íntimo a lo sagrado, es práctica habitual en ciertas escuelas espirituales de Oriente y Occidente, tanto en el tantrismo indio y el taoísmo chino, como en el contexto de la tradición cristiana inherente a nuestra cultura occidental. Porque si el pensamiento occidental arrastra la vieja dicotomía órfico-platónica entre materia y espíritu, reproducida después por Orígenes, lo cierto es que el misterio cristiano de la encarnación, donde el espíritu se hace carne, se produce como rectificación de esa dicotomía, manifestándose con especial intensidad esta teología de la encarnación en los Padres griegos y a lo largo de la tradición cabalística, y volviendo a un cristianismo de fundamento bíblico, que recurre al lenguaje sexual para la relación amorosa y halla su debida realización en el *Cantar de los Cantares,* donde tiene lugar esa reciprocidad de la totalidad vivida a partir de la relación amorosa[1].

[1] *Para un tratamiento más sistemático de la sexualidad en el contexto de la vida sagrada, véanse el estudio de G. Feuerstein,* Sagrada sexualidad, *Barcelona, Kairós, 1994, que recoge y comenta importantes lecturas sobre el tema (pp. 256-259); y el texto de José Angel Valente, «Sobre la infinitud del eros», extenso fragmento de la conferencia pronunciada en la Academia de San Fernando, con la que el Instituto de Estética y Teoría de las Artes inauguró el curso 1989-1990, y reproducido en el suplemento* Culturas, *de Diario 16, núm. 251, 31 de marzo de 1990, pp. I-II.*

Cuando se lee en profundidad el texto bíblico, sin la exclusividad de la interpretación alegórica que idealiza la relación amorosa y es ya una segunda lectura, se empieza a percibir una igualdad entre los amantes y un lenguaje corpóreo, visible en la sexualidad terrestre de muchas imágenes, que revelan una actitud atípica en la sociedad hebrea de la época, de marcado signo patriarcal, y reproducen el motivo arcaico del matrimonio sagrado *(hieros gamos)*, que subyace en el mito cristiano de la encarnación y que el cristianismo transmutó en una negación de la existencia corporal. Sin embargo, en la historia del cristianismo, bastante desvirtuada por esa tradición ambivalente, no deja de ser revelador que San Bernardo, uno de los mejores comentaristas del *Cantar de los Cantares*, ponga su acento en el misterio de la Encarnación y hable de una restauración de lo espiritual por lo corpóreo («Se llega al amor divino por el amor carnal»). Este impulso hacia el eros unificante, análoga a la no distinción entre sacro y profano y que tiene su sentido más pleno en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz, es evidentemente cosmogónica y, como tal, sagrada, y cuanto más nos remontamos al origen, más se aprecia la acción unitaria del lenguaje sexual, pues la sagrada palabra básica sólo puede ser dicha con todo el ser[2].

Es habitual establecer tres fases en la actividad poética de San Juan de la Cruz: un período de iniciación, que comprende tanto la etapa de Humanidades en el Colegio de los Jesuitas de Medina (1559-1563) como la universitaria en Salamanca (1564-1568), donde Juan de Santo Mathía adquiere una sólida formación filosófica y participa de aquellas disputas teológicas por fijar el texto del *Cantar de los Cantares*, al que los hebraístas Fray Luis de León, Grajal y Martín Martínez de Cantalapiedra consideraban como un carmen amatorium o poema erótico, de carácter epitalámico, que cantaba los amores entre Salomón y la Sulamita.

Viene después un período de intensa lucha por la reforma de los Carmelitas conforme al espíritu contemplativo de los primeros ermitaños, en un momento en que la defensa de una religiosidad interior era juzgada como herética y que fue el origen de la experiencia carcelaria en Toledo (1577-1578), donde Juan de la Cruz compone los romances sobre la Trinidad, el poema *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*, el romance sobre el salmo *Super flumina Babylonis*, empieza a formarse el abarcador símbolo de la noche, nacido de aquella experiencia interior, y

[2] *Refiriéndose a esta indistinción propia de lo erótico, A. Daniélou ha señalado: «El eros no conoce diferencia de sexo, de objetos. Es un impulso interior que lanza hacia la belleza, hacia la armonía. La creación del mundo es un acto erótico, un acto de amor y todo cuanto existe lleva su marca, su mensaje», en* Shiva y Dionisos. La Religión de la Naturaleza y del Eros, *Barcelona, Kairós, 1987, p. 223. Sobre esta convergencia de lo erótico y lo religioso en la tradición oriental, es importante el estudio de L. Siegel,* Sacred and Profane Dimensions of Love in Indian Traditions, *Oxford Universiy Press, 1978.*

comienza a escribir el *Cántico espiritual,* cuyo primitivo título *Canciones de la esposa,* dado por el autor y más cercano a la experiencia poética, deja sentir, a través de una complicada problemática textual, la voz femenina del alma, que el método y la declaración posteriores no han logrado reducir ni enmascarar («No hay por qué atenerse a la declaración», dice al comienzo de uno de sus comentarios).

Y por último, tras haber pasado la terrible prueba de la experiencia de lo oscuro, los años de la madurez andaluza (1578-1588), con estancias muy precisas en Beas de Segura, donde conoce a Ana de Jesús, su más directa destinataria, sus años de Vicario en el Calvario (1578-1579) y de Rector en Baeza (1579-1582), amplio y fructífero período en el que escribe el poema *En una noche oscura* y continúa el *Cántico espiritual,* cuya redacción se interfiere con la de los comentarios en prosa *Cántico espiritual, Noche oscura del alma* y *Subida del Monte Carmelo,* en el que aparecen incorporados los escritos breves *Avisos, Cautelas* y el gráfico *Monte de perfección,* y la etapa final de prior en los Mártires de Granada (1582-1588), donde concluye la primera redacción del *Cántico espiritual,* compone el poema *Llama de amor viva,* junto con los comentarios en prosa, y acaba los tratados sobre el *Cántico y la Noche.* Una época fecunda de la actividad literaria, en la que Juan de la Cruz se dedica a organizar sus escritos, realiza varios viajes por las comunidades de Andalucía y el centro de Castilla, pero permaneciendo siempre firme en ese espacio abierto al aire y al espíritu, irreductible, donde la expresión se hace pura exclamación.

Desde la soledad interior de su retiro granadino supo resistir el proceso difamatorio de Diego Evangelista, abierto por Nicolás Doria, acusándole de inmoralidad sexual, y mantenerse en el equilibrio de su saber místico, integrando doctrina y palabra. Si lo poético irrumpe en la oscuridad de la prisión toledana, ahora convive con lo doctrinal hasta formar la experiencia como una totalidad, lo absolutamente real, que es lo que de verdad interesa al místico. Por eso, a la hora de la muerte en Úbeda, de su encuentro con esa realidad última, rechaza cualquier recomendación humana y vuelve al eros primordial del poema bíblico («Dígame, padre, de los *Cantares,* que eso no es menester»). Si la poesía equivale al origen, al reconquistado paraíso, su aventura espiritual se configura como una búsqueda de lo real, de lo absoluto[3].

[3] *A falta de un estudio biográfico que incorpore en su conjunto las investigaciones más recientes, es necesario tener en cuenta los siguientes trabajos: Crisógono de Jesús,* Vida de San Juan de la Cruz, *Madrid, BAC, 1946; Silverio de Santa Teresa (ed.),* Obras de San Juan de la Cruz, *Burgos, Monte Carmelo, 1929-1931, 5 vols.; F. Antolín (ed.),* Primeras biografías y apologías de San Juan de la Cruz, *Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991; L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares,* La formación universitaria de Juan de la Cruz, *Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.*

En el famoso diálogo platónico sobre la naturaleza del amor en el *Symposium,* Eros aparece como mediador entre lo terrenal y lo divino, si bien al servicio de una fuerza cósmica, inmortal y creadora, de orden superior a lo sensible. Tiempo después, Filón de Alejandría, refiriéndose al misterio del Logos como núcleo de su enseñanza, vuelve a hablar del Logos intermediario, trascendente con relación al mundo natural, pero inferior a Dios: «Al Logos arcángel y muy antiguo es a quien el Padre que lo ha engendrado todo ha hecho el don insigne de estar situado en la frontera para separar la creación del Creador. Intercede sin cesar cerca del incorruptible por la naturaleza mortal y frágil y es enviado por el Señor al servidor. No es ingénito como Dios, ni engendrado como nosotros, sino intermedio entre los dos extremos, y comunica con el uno y con el otro» *(Heres,* 205-206). Pero si la exégesis bíblica de Filón se hace todavía con las categorías de la filosofía griega, esta idea de la creación simultánea, del Logos como enlace entre Dios y la creación, volveremos a encontrarla en Gregorio de Nisa y en San Juan, formado en la más alta iniciación y conocedor de la tradición mistérica del Verbo Solar, que parte de la teología judeo-helenística de la Palabra y elabora su teología del Verbo a partir de la noción de intermediario.

Esta relación entre Dios y lo creado a través del Verbo será recogida por la tradición cristiana, en particular por Clemente de Alejandría, el pseudo Dionisio y el Maestro Eckhart, cuya espiritualidad de la teología trinitaria asimilará San Juan de la Cruz desde su formación universitaria en Salamanca. Por eso, a la luz del instante cristológico («A quien el cielo de los cielos no abarcó, ése descansa en el seno de María», dice el dominico alemán en uno de sus sermones), se entiende la centralidad de la palabra de acuerdo con la teoría tomista del *verbum mentis* o palabra interior en los primeros escritos de San Juan de la Cruz («Sacó el Santo Padre cuando salió de la cárcel un cuaderno que estando en ella había escrito unos *Romances sobre el Evangelio In Principio erat Verbum* y unas coplas que dicen: *que bien sé yo la fonte que mana y corre aunque es de noche,* y las canciones o liras que dicen: *Adónde te escondiste,* hasta la que dice: *Oh ninfas de Judea...»,* según testimonio de Magdalena del Espíritu Santo), y la experiencia en la palabra como clave de su antropología mística.

En efecto, «los romances sobre el Evangelio», a pesar de su no muy alta calidad estética, pertenecen al momento creador del *Cántico,* mantienen una unidad compositiva que va desde el misterio de la Creación del mundo al de la Encarnación, y adelantan mucho de lo que San Juan de la Cruz va a escribir después. Si para San Juan el Logos ha venido en forma sensible («y el Logos se hizo carne y habitó entre nosotros»), San Juan de la Cruz expresa la necesidad de la Encarnación del Verbo conforme a una relación amorosa («En los amores perfectos / esta ley se

requería: / que *se haga semejante* / el amante a quien quería»), de modo que el ser divino *se hace semejante* a los hombres por una decisión de su amor. Dado que el amor de Dios, semejante a Cristo, se manifiesta por el Verbo, esta palabra encarnada es esencialmente simbólica, en cuanto alude al origen de un orden universal desde su propia regeneración. La palabra del místico viene a ser así una prolongación del Verbo primordial[4].

La experiencia mística se basa en la unión del alma con Dios. El místico *quiere ser* otro, de modo que abandona la vida, la *suspende,* para que ese otro venga a tener cabida en él. Al principio está la relación plena de sentido y sólo a través del amor, conversión que pasa por el sacrificio y reproduce el encuentro originario, se suprime la separación y el deseo se convierte en una totalidad actuante. Si en el romance *In Principio erat Verbum,* el Padre y el Hijo, uno en esencia, aparecen como portadores de la relación originaria, en el *Cántico espiritual* la amada padece en soledad la ausencia del amado y con esa inquietud parte hacia su encuentro. De esa conciencia escindida brota la voz interrogante («¿Adónde te escondiste, / amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huiste / habiéndome herido; / salí tras ti clamando, y eras ido»), que nos abre a la posibilidad de lo trascendente, de lo infinitamente otro que nos constituye. A partir de esa *herida* inicial, la amada decide combatir cualquier obstáculo a ese amor que la posee («y pasaré los fuertes y fronteras») y vive en su trascender hacia lo otro («las flechas que recibes / de lo que del amado en ti concibes»), constituyéndose el amor como inmanencia de ese trascender.

Tras el vagabundeo de las primeras estrofas, llegamos a la canción XI, donde termina la búsqueda, se produce la visión y comienza la unión, de ahí que cumpla una función axial y todo el *Cántico* deba leerse desde ella:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibuxados!

[4] *La semejanza entre Filón y San Juan ha sido tratada por J. Daniélou en su trabajo,* Ensayo sobre Filón de Alejandría, *Madrid, Taurus, 1962, pp. 240-247. En cuanto a la enseñanza secreta de Jesús y sus discípulos, hay que remitirse al clásico estudio de E. Schuré,* Los grandes iniciados, *3ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1979, pp. 627-644. El empleo de esa palabra simbólica no sólo relaciona mística y poesía en una misma aproximación al origen, sino que nos hace ver una analogía entre Mística Teología y Teología Simbólica. Sobre la relación entre ambas, véase el estudio de Charles A. Bernard,* Théologie symbolique, *París, Tequi, 1978.*

Ahí, en la fuente, se funden el deseo y la mirada. Lo que propicia la visión es una transformación, pues al constituirse la amada como mirada del amado («los ojos deseados / que tengo *en mis entrañas* dibuxados!»), ese mirar lleva implícito la presencia de su objeto, de forma que esos ojos, que son a la vez lo más personal y lo más espiritual, descubren un instante de visión plena donde la objetividad del amor se cumple. Sólo porque la amada lleva los ojos del amado en lo más profundo de su alma, puede trascenderse o verse en lo divino. La trascendencia sería aquí transparencia de esa «mirada entrañal».

Y una vez lograda la unión, tiene lugar el goce sexual («Gocémonos, amado») y el conocimiento de lo divino («y el mosto de granadas gustaremos»), hasta alcanzar la transformación total en el Otro («*aquello* que me diste el otro día»), plena relación amorosa que el lenguaje no acierta a declarar, de ahí el uso del demostrativo neutro, y que es *excluyente,* por eso el *Cántico* culmina en la exclusividad del deseo erótico que aspira a la totalidad de su objeto («Que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco parecía, / y el cerco sosegaba, / y la caballería / a vista de las aguas descendía»). Ese momento de iluminadora fusión amorosa, en que irrumpe lo sagrado y el tiempo parece detenerse, expresa la totalidad del ser.

De la conciencia de separación proviene el deseo de unidad. En la medida en que el amor no contempla el ser total, queda fuera de la palabra básica, sagrada, y lo que pone de manifiesto el lenguaje poético del *Cántico espiritual* es la totalidad de una relación amorosa. Todo el siglo XVI revela esta voluntad sincrética, por eso San Juan de la Cruz combina diversos elementos, el sustrato erótico del *Cantar de los Cantares,* la tradición popular de romanceros y cancioneros, el lenguaje pastoril de Garcilaso, la experiencia de sus lecturas, para obtener algo superior y distinto. Así pues, lo que importa no es tanto detectar los elementos que proceden de distintas fuentes, cuanto apreciar su integridad en el poema, gracias a la cual se produce un alto grado de condensación.

A ella no es ajeno el uso del símbolo bisémico, como «el ciervo vulnerado», que desde el *Cantar* bíblico hasta los romances y *La Celestina,* pasando por las cantigas galaico-portuguesas, donde aparece junto a la fuente, lugar de encuentro amoroso, combina el celo con la herida en el contexto de una cacería de amor. Las cualidades que San Juan de la Cruz les atribuye, la timidez y el atrevimiento, revelan su deseo de integrar lo femenino y lo masculino en la totalidad de lo erótico. Igual sucede con el intento de neutralizar la oposición masculino-femenina de la tortolica y el ruiseñor («y ya la tortolica / al socio deseado / en las riberas verdes ha hallado», Est. 33), que perdura en el romance «Fonte-Frida». Tales neutralizaciones apuntan a la indeterminación de lo sagrado

en que lo erótico se inserta. Lo erótico, o totalidad del ser, es intrínsecamente sagrado[5].

Si el *Cántico espiritual* incorpora el apasionado sentimiento del *Cantar* bíblico, el poema de la *Noche oscura* revela una experiencia simbólica de la alteridad, por lo que resulta mucho más ambiguo y misterioso. Lo que aquí se oye es la voz de una mujer enamorada que sale furtivamente de su casa para unirse con su amante. Estamos, pues, en el mismo contexto amoroso del *Cántico,* pero la novedad radica en el símbolo envolvente de la noche, la gran creación original de San Juan de la Cruz según Baruzi, cuyo significado contradictorio sirve para crear un ámbito de transformación amorosa. Esa es la razón por la que el lenguaje exclamativo de la estrofa quinta rompe el monólogo discursivo en que transcurre el poema, desde la salida inicial (*«salí* sin ser notada / estando ya mi casa sosegada») hasta la unión final («cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado»), intentando expresar ese momento indecible de la unión erótico mística

¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche, amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado *transformada!*

Desde las antiguas tradiciones la noche constituye una *prueba* iniciática de las sombras a la luz *(Post tenebras spero lucem), que* es también el camino recorrido por el poeta, cuya misión consiste en palpar sombras e imaginar luz, por eso la experiencia nocturna convierte la oscuridad en fuente de luz: «¡Que bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche!». El estribillo revela aquí el encuentro de lo erótico y lo poético en la soledad de la cárcel toledana, donde empezaron a gestarse ambos poemas.

El verdadero símbolo no se limita a representar la experiencia, sino que revela la experiencia misma. Por eso, en la continuidad de lo nocturno, el fuego no se puede separar de la noche que lo ha engendrado. Y

[5] *Para la unificación de eros y religión en lo sacro, asumida por la tradición mística y tratada en profundidad por G. Bataille,* El erotismo, *3ª ed. , Barcelona, Tusquets, 1982, y por W. Schubart,* Religion und Eros, *Munich, Beck'sche Verlag, 1966, véase el artículo de J. A. Valente, «Eros y fruición divina», en* La piedra y el centro, *Madrid, Taurus, 1982, pp. 37-43.*
Para una nueva lectura del Cantar bíblico, que tenga más en cuenta el realismo de los amantes, véase el estudio, con traducción y comentario, de Luis Alonso Schökel, El Cantar de los Cantares o la dignidad del amor, *Navarra, Verbo Divino, 1993. En cuanto al simbolismo del ciervo, hay que remitirse al de Egla Morales Blouin,* El ciervo y la fuente, *Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, que incorpora una amplia bibliografía sobre el tema.*

así, en esta aventura o viaje misterioso hacia el fondo del alma, la voz habita el territorio de lo indeterminado, en el que la escritura empieza a formarse y donde ya no es posible distinguir la negación absoluta del amor absoluto, e ilumina un sueño interior, una experiencia directa, que está más allá de toda imagen particular. Las tres que aquí aparecen, la de la escala («por la secreta escala»), la de la región solitaria («en parte donde nadie parecía») y la del aire («El aire de la almena»), apuntan a la creación de un *ámbito* poético en el que lo sexual y lo espiritual no se excluyen. A medida que la amada busca al amado a través de la noche, supera lo inmediato-objetivo y se recoge para elevarse a lo misterioso, de modo que la integración de estas imágenes en la noche, que todo lo unifica, implica una transformación de lo vivido con el objeto de acceder a otra realidad inabordable. El encuentro amoroso en la soledad de la noche resulta inseparable de esa búsqueda de lo real, de la que poesía y mística participan. El místico busca lo real absoluto, se despoja de cuanto impide esa búsqueda y la intuye como un encuentro amoroso en medio de la noche oscura. Lo absoluto actúa en la continuidad de la noche, que así viene a ser su ámbito natural de manifestación.

A lo largo del poema hay un itinerario explícito: la protagonista se mueve desde el dinamismo del deseo hasta el estatismo de la pasividad. El lenguaje del poema revela un desarrollo dramático, no tan intenso como en el *Cántico,* en el que se da un cambio de conciencia, de actitud, en la frontera indecisa de la noche. Su ambigüedad es la que construye una relación o un espacio de fluido intercambio entre los amantes, para que el otro pueda ser percibido como un misterio en la tactilidad del aire, elemento poético por excelencia. El tacto del aire que *suspende* los sentidos («*El aire* de la almena, / cuando yo sus cabellos esparcía, / con su mano serena / en mi cuello hería / y todos mis sentidos *suspendía*») inscribe esa acción del Espíritu Santo en un contexto claramente poético, pues lo propio de la poesía es dejar el lenguaje en suspenso. Desprovista de todo cuidado y guiada por la terrible luminosidad de lo oscuro («sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía»), va la amada a reunirse con el amado «en parte donde nadie parecía», en ese punto cero donde convergen la experiencia mística y la poética. La «noche oscura», que se torna en el poema «noche dichosa», resulta ser así lugar de intercambio donde la ambigüedad engendra el conocimiento total, espacio de revelación para esa síntesis del amor mutuo. Su naturaleza esencialmente dialógica nos hace ver que el misterio está en la noche misma y, en ella, la raíz del conocimiento y del amor[6].

[6] El simbolismo es inherente a la experiencia mística. Así afirma Evelyn Underhill: «El místico no puede prescindir del símbolo o la imagen, aunque sean inadecuados para su visión; porque su experiencia tiene que ser expresada si quiere ser comunicada, y su

En las antiguas culturas el fuego se asocia con el espíritu divino y tiene un valor sagrado. Su carácter transformador fue utilizado por la literatura religiosa para expresar verdaderas experiencias interiores, entre las que sobresale el fuego místico de la unión con Dios. A través de este fuego vivo que lleva el alma dentro de ella, lo espiritual y lo natural aparecen unificados. Este fundamento primario del fuego, que precede a toda dualidad, subyace a lo largo de toda la tradición mística como manifestación del amor divino, desde las *Upanishads* hasta las ardientes moradas teresianas, y así lo emplea San Juan de la Cruz en sus escritos: como un principio unificador. En la penúltima estrofa del *Cántico* («en la noche serena, / con llama que consume y no da pena»), donde tal vez se encuentre el germen de la *Llama de amor viva,* esa «llama» que consumiéndose no se agota, como la zarza ardiente que viera Moisés, nos hace pensar en alguien que ya no sufre, porque la amada, después de haber pasado por la experiencia purificadora de la noche, ha llegado al amor perfecto, a la íntima y total unión con el amante. En la *Noche oscura* y el *Cántico espiritual* se cantan la noche y el amor y la amada ama al amado con la propia voluntad, pero una vez que la voluntad de la amada se transforma en la del amado («¡Oh noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!»), una vez que se produce la identificación total entre ambos, a este amor total le sigue también un gozo pleno. Por eso, lo que alienta en el poema de la *Llama de amor viva* es el fuego de la iluminación mística.

Este fuego místico de la unión total, cuya luz interior arde en el corazón, es difícilmente comunicable a través del lenguaje discursivo, por lo que San Juan de la Cruz recurre a los epítetos antitéticos («¡Oh cauterio suave! / ¡Oh regalada llaga!»), mezcla de paradoja y antítesis, para expresar la doble transfiguración de la divinización de lo humano y de la humanización de lo divino. A partir de esa metamorfosis mística, con la que culmina la estrofa segunda («matando muerte, en vida la has trocado»), se aprecia mejor la tensión de la tercera estrofa, en la que la ambigüedad, con su desdoblamiento, contribuye a intensificar la mutua entrega de los amantes:

realidad es inexpresable a partir de algún indicio o paralelismo que pueda estimular la intuición inactiva del lector», en Mysticism, *Nueva York, New American Library, 1955, p. 79. Para esta situación abisal de la experiencia mística, véase el clásico libro de J. Baruzi,* San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística, *Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 529-587.*

En cuanto a la consideración del poema como ámbito donde se entreveran o funden distintas realidades, con una clara referencia al poema de la «Noche oscura», puede verse el estudio de A. López Quintás, La formación por el arte y la literatura, *Madrid, Rialp, 1993, pp. 94-117.*

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con estraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

La palabra del místico resulta plurivalente respecto a la palabra común. Esas «lámparas de fuego», que iluminan «las profundas cavernas del sentido», encierran en su simbolismo una visión totalizadora de la relación amorosa. Al ser reinterpretadas poéticamente, esas lámparas dejan de ser un lugar común en la tradición religiosa, desde el *Cantar* bíblico hasta el sufismo, para convertirse en la unidad de la visión luminosa que San Juan busca. Tal vez a la luz de la transfiguración de los sentidos empiece a aclararse el sentido de la estrofa y, con ella, del poema entero. Porque esa irradiación luminosa de «las profundas cavernas del sentido», que arrastra tanto la tradición platónica del mito de la caverna como la imagen evangélica de la transfiguración del cuerpo glorioso dentro de la tradición cristiana, no hace más que revivir, en el instante del poema, la integración del alma en la realidad trascendental («Cuando te seré fiel con todo mi ser, entonces nada me será penoso y difícil; y mi vida será *una vida real* por estar totalmente llena de Ti», nos dice San Agustín en las *Confesiones),* pues el alma, al transformarse en el mismo fuego del amor abisal, sabe que sólo lo divino es lo real. Y por eso, si nuestra lectura parece hacer de «junto», tal vez la palabra más equívoca de la estrofa, un adverbio, San Juan de la Cruz le da el valor de adjetivo, calificando por igual a «calor y luz», para indicar una fusión de luz y amor, la experiencia del alma con respecto a la realidad última.

Si el místico recurre al simbolismo del fuego para comunicar la perfecta unión de la amada y el amado, es porque el fuego es el símbolo *sensible* de la dominación del amado y del amor de la amada. Esta transformación por el fuego ha sido expresada por los poetas para trascender su propia realidad. Rilke decía que aquel que deseara la transformación, debería entusiasmarse por la llama. Para San Juan de la Cruz, que sin duda recordaba las palabras atribuidas al profeta Elías en el Monte Carmelo («Y el Dios que respondiere por medio del fuego, ése es Dios», *I Reyes,* 18:24), el espíritu que se manifiesta a través del fuego, no sólo procura restablecer la unidad perdida anulando la distancia, sino también la relación de la lengua con el fuego, central en la tradición judeocristiana, de modo que, gracias a esta incertidumbre del fuego y a su identificación con el corazón («Para comenzar a ir a Dios, se ha de quemar y purificar el corazón de todo lo que es criatura con *el fuego* de amor de Dios», *Subida,* I, 2, 2), se entiende mejor la transformación de la amada

en el amado y el retorno al origen, propio de mística y poesía, por medio del fuego del lenguaje. El lenguaje afectivo con que se presenta esa transformación de la amada en el amado, de la parte en el todo, surge de la experiencia y gusto íntimo del corazón, universalmente asociado al fuego y al lenguaje, cuya función mediadora hace que se manifieste la forma de Dios. El lenguaje del místico, en cuanto tiende a la unidad de lo absoluto, nos reconduce a la indistinción del origen. En su pertenencia mutua de «calor y luz», de lo masculino y lo femenino, el fuego alumbra la conversión o el reconocimiento de lo uno en lo otro en ese punto central del corazón, que es el verdadero lugar de amor[7].

San Juan de la Cruz vive en el siglo XVI, una época de tensiones y paradojas, y su obra, oscilando de lo finito a lo infinito, se presenta como un arduo ejercicio de trascender lo histórico para experimentar lo absoluto. De ahí que abandone el lenguaje para ir hacia lo más auténtico, hacia el silencio que hace posible la inminencia de Dios. Por eso, el poema «Sobre un éxtasis de harta contemplación», donde tal vez se expresa de forma más sintética la totalidad de la experiencia mística, se abandona lo verbal para entrar en lo contemplativo («Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda sciencia trascendiendo»), de manera que la trascendencia de lo conocido es la que genera el acceso a lo desconocido, el conocimiento de la esencia de lo divino («consiste esta summa sciencia / en un *subido sentir* / de la divinal esencia»), a partir de la ignorancia de lo trascendente. Lo que revela ese «subido sentir», de forma intuitivo-afectiva, es que la ciencia mística se recibe pasivamente («es obra de su clemencia») y que la manera más profunda de conocer a Dios, como ya expresó Dionysius Exiguus en su *Theologia Mystica*, es no conociéndole. Sólo abandonando el discurso verbal, entrando en el silencio, el lenguaje se aproxima al ideal de la música para decir la totalidad de la experiencia.

Mientras no recobremos la unidad perdida, no podremos realizarnos plenamente. Lo erótico se relaciona con lo sagrado y lleva a utilizar el lenguaje de manera nueva, como hicieron los místicos, a fin de pasar de lo conocido a lo desconocido, a lo más real. La conocida afirmación de

[7] *Para el símbolo del fuego, que actúa como prolongación de la luz y tiene un valor de iluminación, cfr. los estudios de G. Durand,* Las estructuras antropológicas de lo imaginario, *Madrid, Taurus, 1981; R. Metzner,* Las grandes metáforas de la tradición sagrada, *Barcelona, Kairós, 1987; G. Bachelard,* Fragmentos de una poética del fuego, *Barcelona, Paidós, 1992; y M. Satz, «La mística del fuego», en* Umbría lumbre, *Madrid, Hiperión, 1991, pp. 253-262. En cuanto a ensayos concretos sobre el poema, pueden tenerse en cuenta los de C. Morón Arroyo, «Texto de amor vivo», en* Ínsula, *núm. 537, pp. 15-17; J. C. Nieto, «El proceso poético de la* Llama de amor viva», *en* Edad de Oro, *XI, pp. 123-132; y J. Jiménez. »Luz y transfiguración», en* Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz, *(eds.) J. A. Valente y J. Lara Garrido, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 293-304.*

Unamuno de considerar a los místicos como los verdaderos creadores del idioma, responde a un deseo de integrar lo erótico en lo religioso, destruyendo la ambivalencia de cuerpo y espíritu, puesto que por la carne llega la salvación. Abolida la escisión entre el alma y el cuerpo, que no es cristiana, lo erótico anuncia desde su indistinción la reintegración en la armonía cósmica. Y es que a través de la experiencia mística, como visión verbal de la realidad, se tiene acceso a lo sagrado, a la plenitud del contacto con lo real[8].

Las relaciones entre Oriente y Occidente, opuestas y a la vez complementarias, se han empezado a intercambiar en los dos últimos siglos. Mientras en las culturas orientales lo erótico como espejo de la hierogamia cósmica ocupa un lugar clave, Occidente vivirá, como afirma Octavio Paz, bajo el signo del *no-cuerpo.* Desde el cristianismo hasta el capitalismo del siglo XIX, el cuerpo fue humillado, por lo que en siglos de represión oficial lo erótico tuvo que refugiarse en la tradición hermética, en la alquimia o la Kábala, a la que pertenece el *Zohar,* donde leemos: «Cuando la luz penetra la sombra ambas son fecundadas. La luz, elemento masculino, y las tinieblas, elemento femenino, se unen y forman la unidad». Todo este simbolismo sexual permanece *latente* en la lengua hebrea, donde las palabras se ordenan por lo masculino y lo femenino, y se expresa en el *Cantar de los Cantares,* libro clave de la tradición bíblica, en el que se da esa larga búsqueda del uno por el otro. La tradición mística de Occidente se aclara al entrar en contacto con el *Cantar* bíblico y su larga tradición de comentaristas, en la que hunden sus raíces la poesía y los comentarios de San Juan de la Cruz[9].

Si la relación del místico con el texto sagrado le hace adoptar una forma nueva, lo que importa es la experiencia individual de esa transformación. San Juan de la Cruz conoce el código metafórico del *Cantar*

[8] *Contra la dualidad platónico-origenista, los Padres de la Iglesia griega hacen valer la unidad de cuerpo y alma como constitutiva de lo humano; por eso en sus escritos no encontramos la oposición entre* eros *y* ágape. *Sobre la irreductibilidad de ambos, véase el estudio de A. Nygren,* Agape and Eros, *Philadelphia, Westminster Press, 1953. En cuanto al poema «Sobre un éxtasis de harta contemplación», además de la bibliografía recogida por M. Diego Sánchez,* San Juan de la Cruz. Bibliografía del IV Centenario de su muerte *(1989-1993), Roma, Teresianum, 1993, es necesario tener en cuenta los artículos de A. Ruffinatto, «Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz»,* Dispositio, *4 (1979), pp. 1-26; y de E. Wilhelmsen, «San Juan de la Cruz: Percepción espiritual e imagen poética»,* Bulletin Hispanique, *88 (1986), pp. 293-319.*

[9] *Para una visión del erotismo, refugiado en la tradición hermética o la Kábala, véase M. Satz, «Kábala y Eros», en* Árbol verbal. Nueve notas en torno a la Kábala, *Madrid, Altalena, 1983, pp. 47-58. Sobre la naturaleza secreta del* Cantar de los Cantares *es importante el estudio de P. Vulliaud,* Le Cantique des Cantiques d'après la tradition juive, *Var, Éditions D'Aujourdhui, 1975. En esta misma línea tradicional de los comentaristas, hay que citar el trabajo de T. Merton,* San Bernardo, el último de los Padres, *Madrid, Rialp, 1956, en el que se analizan los* Sermones sobre el Cantar *como un trabajo de teología mística.*

bíblico, según el cual se establece un diálogo amoroso entre Dios y el pueblo de Israel, pero su poesía hace de lo conocido otra cosa. Ella nos revela su propia experiencia religiosa, que es del todo personal, y penetra hasta el misterio de Dios por la relación con Cristo. No hace falta acudir a la docta explicación de los comentarios, cuya objetividad prolonga el sentido de los poemas, sino recordar el romance *In Principio erat Verbum,* compuesto precisamente en la prisión toledana y que depende por completo de la teología trinitaria, cuya ley de amor nos hace capaces de contemplar lo divino, para darnos cuenta de que Dios se hace hombre con el objeto de deleitar a la esposa-creación y San Juan de la Cruz identifica a los amantes del *Cantar* bíblico con Cristo y el alma desde la interpretación alegórica que él mismo ha heredado. Lo que ocurre en los poemas es que el lector se deleita con la intuición simbólica de la invitación al amor divino, mientras en el comentario reflexiona sobre la explicación alegórica que se le ofrece. Aceptando la unidad del proceso místico, consistente en la salida, la unión y el retorno, ya señalada por el Maestro Eckhart («Porque el hombre debe...contemplar a Dios y volver»), es evidente que los tres poemas son altamente eróticos, según revelan los símbolos y las imágenes sensuales que los surcan. Bastaría la sola referencia al poema de *La noche oscura,* sin duda el más condensado de los tres y donde el misterio de la noche, desde la salida furtiva hasta el olvido entre las azucenas, reside en el símbolo mismo, para sentir, aunque no lo entendamos del todo, que no sólo se habla de humano amor, si bien nos sobrecoge su extremado realismo amoroso, sino también de lo desconocido de Dios que *cae* por amor en el alma. El deseo que desencadena la búsqueda en el *Cántico* se hace experiencia compartida en la *Noche,* donde germina la palabra de amor. Esa palabra nacida de las sombras, al margen del lenguaje, es la que permite la metamorfosis de la semejanza en identificación, la aparición de lo sagrado sin mediación alguna[10].

El místico cristiano quiere conocer el misterio de Cristo, el único mediador, por eso los antiguos Padres, después de San Pablo, acudieron al lenguaje erótico para resaltar el tránsito de esa mediación. A pesar de la influencia del dualismo helénico, los Padres y los ascetas siguieron fieles al pensamiento bíblico, donde el hombre esta hecho a imagen de Dios y la imagen tiende hacia su modelo, que la trasciende radicalmente. Por eso, para San Juan de la Cruz, que se mueve dentro de la tradición

[10] *Para esta mística teológica, fundada en la imitación de Cristo y señalada por el propio San Juan de la Cruz («En Cristo mora corporalmente toda plenitud de divinidad»,* Subida, *II, 22, 6), véase el estudio de Hans Urs Von Balthasar, «Juan de la Cruz», en* Gloria. Una estética teológica, *Vol. 3, Madrid, Ediciones Encuentro, 1987, pp. 115-171. En cuanto a la unidad profunda de poesía-comentario, que en los últimos años ha ido cobrando cada vez más importancia, véase el ensayo de J. L. López Aranguren, «Poesía, doctrina y experiencia místicas en San Juan de la Cruz», en* El Ciervo, *nums. 485-486, agosto-septiembre 1991, pp. 34.*

cristiana, Cristo es quien restaura en el hombre esta plenitud amorosa de la Unidad-Trinidad con su encarnación deificante. Bajo tal perspectiva unificadora («Dios se encarnó para que el hombre pudiera ser portador de Espíritu», dice Atanasio de Alejandría), se entiende que la teología mística de San Juan de la Cruz es fundamentalmente cristocéntrica.

Esta reunificación de lo humano y lo divino en Cristo, pues el hombre no es sino el cuerpo de Dios, se manifiesta poéticamente mediante un *eros* transfigurado, que nos saca de la experiencia cotidiana y nos impulsa hacia la unidad de lo sagrado, de la que lo sexual aparece como principal sustituto. La herencia del pensamiento dualista ha ocultado la continuidad de lo real. Si queremos penetrar en lo sagrado y propiciar su presencia en el mundo, nada mejor que participar de la reciprocidad del amor divino al modo de los místicos, quienes no excluyen el amor sexual, sino que lo asumen con una función sagrada de intercambio y apertura espiritual. El hecho de que lo femenino juegue un papel central en el *Cántico,* cuya acción erótica tanto contrasta con el estatismo y plasticidad del *Cantar* bíblico, revela una actitud receptiva ante el amor divino que la amada lleva dentro de sí («los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados»), cuya inmanencia sólo cobra sentido si se la entiende como un hecho concreto y corporal. Los principales símbolos femeninos, la fuente, la noche, la llama, al borrar los límites entre los amantes, sobre todo el de la noche, revelan una experiencia de participación en la vida del otro, que alberga deseo y plenitud, y que el místico trata de incorporar a la unidad de su propia experiencia en la poesía. Si San Juan de la Cruz siguió fielmente el *Cantar* bíblico en su tratamiento del amor divino como amor sexual, fue porque la espiritualidad erótica de la experiencia mística le dio la oportunidad de descubrir lo sagrado, de celebrar la totalidad. Lo deseable es la plenitud y ésta no se realizará mientras lo dual no se resuelva en lo único, en la trascendencia del *eros,* que es el impulso hacia la integridad de lo sagrado[11].

Armando López Castro

[11] *La mezcla de lo erótico y lo religioso es lo que dota a los poemas de San Juan de la Cruz de una gran ambigüedad, componente esencial de toda poesía. Refiriéndose a esta relación entre erotismo y poesía, Octavio Paz ha señalado: «Es imposible leer los poemas del místico español únicamente como textos eróticos o como textos religiosos. Son lo uno, lo otro y algo más, algo sin lo cual no serían lo que son: poesía», en* La llama doble. Amor y erotismo, *Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 23. En cuanto a la realización mística de la unión con Dios, que supone la abolición de toda dualidad y que está presente tanto en la mística oriental como occidental, véase el estudio de R. Otto,* Mystique d'Orient et mystique d'Occident, *París, Payot, 1951. Sobre el valor sagrado de lo erótico, es necesario remitirse a los estudios de S. Lilar,* Aspects of Love in Western Society, *Londres, Panther Books, 1967, y J. Evola,* The Metaphysics of Sex, *Nueva York, Inner Traditions International, 1983, en los que el erotismo y el sexo aparecen como fuerzas positivas en la vida espiritual.*

BIBLIOTECA

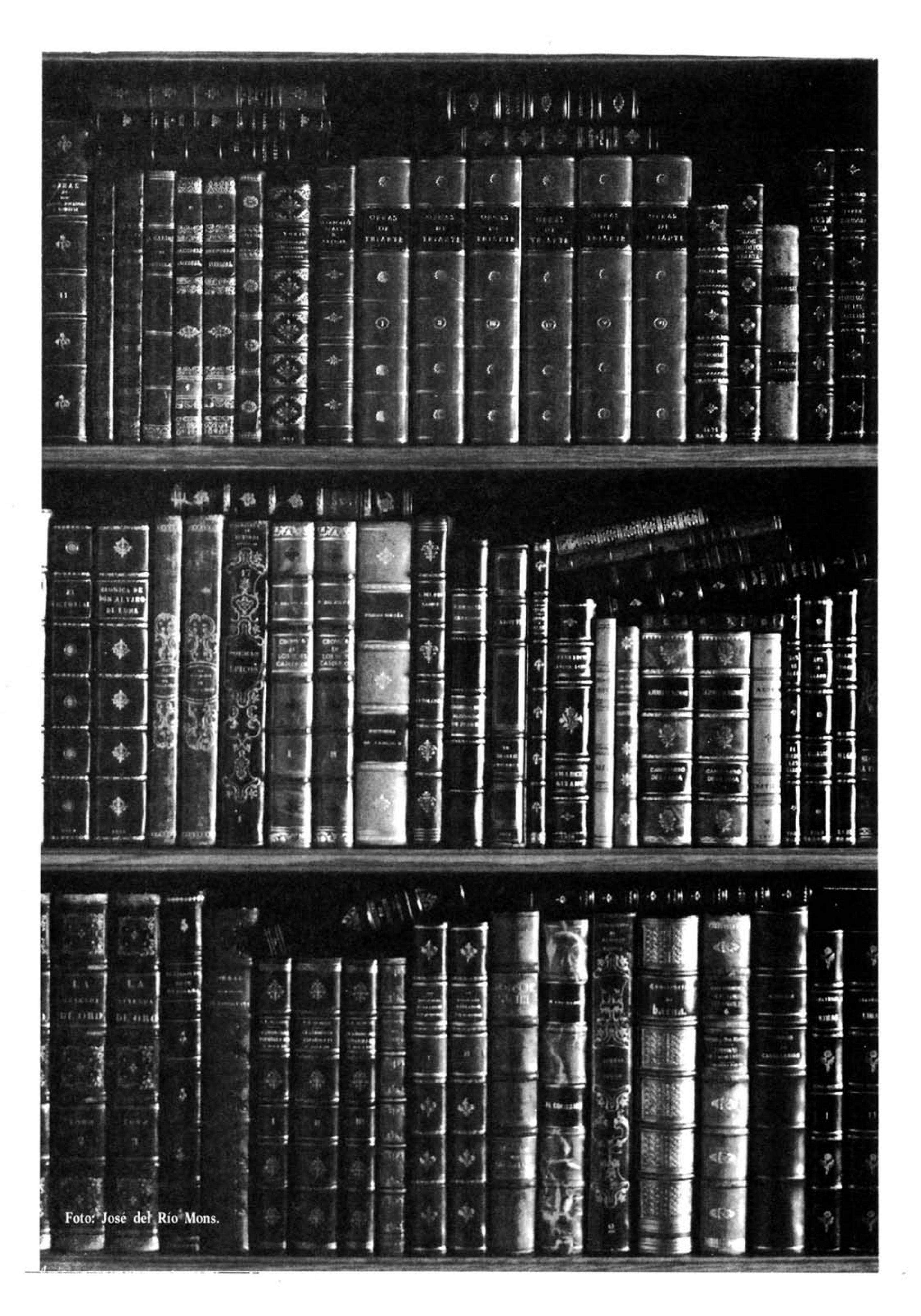


Foto: José del Río Mons.

La vida perra de Juanita Narboni[1] de Ángel Vázquez

La singular trayectoria narrativa de Ángel Vázquez (1929-1980) desemboca en *La vida perra de Juanita Narboni*. Los personajes centrales de sus novelas anteriores están dibujando ese teatro de sombras del pasado que es la vida de la Narboni. Teatro de quienes han perdido lo que no han de encontrar nunca y cuya liturgia predilecta es un pecado por omisión: mujeres cincuentonas que llegan a entender a destiempo las ligaduras de un cuerpo entendido como cárcel.

La vida perra es la antítesis del sensualismo, excentricidad e indolencia con que una narrativa sobre Tánger nos ha venido acostumbrando desde el siglo XIX hasta Paul Bowles. Tradición orientalista que presentaba a un Marruecos a disposición de Europa, para que Europa realizara allí sus proyectos y sueños. Tánger es tanto una opereta como el horizonte obtuso de cualquier ciudad de provincias, donde Juanita tuvo como único privilegio lanzar su perorata contara los muertos o las macetas. La Narboni nunca reinó en ese decorado, ni fue invitada a participar en ningún banquete, se sintió siempre como una intrusa. El mito de la libertad, de los alimentos terrestres en una geografía del placer queda reducido a una amarga confrontación con la soledad.

Nuestra novela es fundamentalmente una crónica y una confesión de soledad. Crónica por su definida singladura histórica por la ciudad de Tánger –desde los años treinta a los setenta– a través de los fragmentos de conciencia del personaje, y confesión por la naturaleza literaria del discurso de la Narboni. Para la construcción de esta confesión Ángel Vázquez rescata del olvido el lenguaje de su madre y su tertulia de amigas hebreas y cristianas. Nuestra novela es también memoria de un lenguaje: *la yaquetía*. Lenguaje virgen en la historia de la literatura española hasta *La vida perra*, pese a otros intentos muy convencionalizados de transcripción. Recordemos los episodios de Pérez Galdós: *Aita y Tettauen* y *Carlos VI en la Rápita*, así como *Luna Benamor* de Blasco Ibáñez y *La pared de tela de araña* de Tomás Borrás.

La novela comienza en un *ahora* alrededor de los años sesenta, que corresponde al deterioro de Juanita y la ciudad. Desde este *ahora* la narradora desciende desordenadamente en su pasado (años treinta, cuarenta y cincuenta) cuando Juanita se relacionaba con los vivos. Anotamos un primer apunte de su discurso irónico: la distancia entre quien experimentó los hechos y quien los cuenta *ahora*. La ironía es también una categoría estructural que separa e interpreta las experiencias vividas de su

1 2.ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1982.

posterior comprensión. La segunda parte retoma la secuencia inicial y desde dicho *ahora* la narradora despliega su devenir por el Tánger de finales de los sesenta, tras la abolición del Estatuto Internacional en 1956, cuando Juanita sólo podrá hablar con los muertos. Aquí el lenguaje irónico será el mediador entre la experiencia actual y el deseo definitivamente anclado. Juanita Narboni se verá obligada a sustituir los fantasmas del recuerdo por los fantasmas de su imaginación. *La vida perra* dibuja en su composición el doble movimiento de la confesión: el de la huida de sí en busca de otro tiempo (primera parte) y el de la búsqueda desesperada de algo que la sostenga y aclare (segunda parte). Movimientos que suponen el desajuste entre vida y verdad, ya que la confesión es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo por horror de su ser a medias y en confusión.

La relación entre Juanita Narboni y Tánger está marcada por la laceración, la culpa y la incomprensión recíproca, así como la relación consigo misma está marcada por la fractura. Subráyese cómo en su monólogo una opinión es inmediatamente desmentida o una afirmación pasa a ser negada. Se ha eliminado por completo la noción de progresión, síntoma del estancamiento de la conciencia del personaje. Esta amarga dualidad entre alguien que en nosotros mira y decide, y otro que llevando nuestro nombre es sentido como extraño y enemigo, será un segundo artilugio al discurso irónico del personaje de Ángel Vázquez.

La relación entre lenguaje y vida, entre signo y significado, es discontinua; la naturaleza de esa duplicación es esencial en el entendimiento de la ironía. El lenguaje irónico divide al sujeto entre el yo empírico que existe en un estado de inautenticidad y un yo que sólo existe en forma de un lenguaje que afirma el conocimiento de esa inautenticidad. La disyunción del sujeto no constituye un proceso tranquilizador por mucha risa que implique, entre la plenitud de la carcajada y la inmanencia de la tragedia, la sonrisa se nos congela. En cuanto Juanita empieza a cuestionar la inocencia o la autenticidad de su estar en el mundo, pone en marcha todo un proceso que dista de ser inocuo. Este proceso puede iniciarse como un juego ocasional, con un hilo suelto, pero muy pronto se deshila y deshace todo el tejido del yo: es el momento del vértigo total, del mareo al punto de la locura. La cordura puede darse sólo porque estamos dispuestos a proceder dentro de las convenciones de la duplicidad y el disimulo. Tan pronto la máscara queda al descubierto, el ser auténtico aparece inevitablemente al borde de la locura: recordemos en la segunda parte el disparatado diálogo con el gato o el momento en que olvida el rostro de su madre. El lenguaje prevalece hasta en las etapas más avanzadas de autoenajenación, se constituye en único suceso de una vida en blanco, y por tanto podría ser una forma de terapia, la cura de la locura mediante la palabra oral (narrador) o la escritura (autor).

La ironía divide el flujo de la existencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por la caída en la inautenticidad. El sujeto puede conocer esa inautenticidad pero nunca podrá superarla. Sólo puede volver a exponerla y repetirla a un nivel cada vez más consciente, pero siempre atrapada en la imposibilidad de hacer que este conocimiento se adapte al mundo real. La ironía se disuelve en la espiral cada vez más estrecha de un signo lingüístico que va alejándose de su significado. Toda confesión termina con una evidencia: Juanita jamás podrá alcanzar su pasado, carece de futuro, y prevalece ahora la visión eterna de la esterilidad rocosa de la condición humana. Tras la muerte de su madre y la huida de su hermana, la Narboni irá empinando la botella, y con todo su conflictivo equipaje de drama y melodrama, de poesía y cursilería, no tendrá otra salida que hablar con los muertos.

José Teruel Benavente

Guerra, posguerra y literatura*

La condición de escritor inteligente y seguro la ganó García Hortelano muy pronto, cuando apenas era autor de unos pocos relatos y dos novelas, *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*. El lector ha de remontarse al año 1961 para que esa descripción se ajuste a la letra, cuando la vida intelectual española vivía una euforia menor pero insustituible basada en un editor (Carlos Barral), una afinidad política (el PCE clandestino) y una vaga confianza en las obras y haberes morales de sus pares en Madrid, Barcelona, Salamanca o Sevilla. Estos dos volúmenes retrotraen al lector muchas veces a esa época, y al núcleo duro de sus motivaciones estéticas y morales más importantes y duradero. Allí donde se aliaron algunas voluntades en torno a la urgente y cruda rememoración de la guerra civil (la habitación particular llena de fantasmas de una infancia inaudita) y allí donde fueron urdiendo el modo de superar su potente onda expansiva. Nada de lo mejor de la obra de García Hortelano se explica sin esa referencia mítica a una infancia liberada de control social, familiar y escolar, dotada de una lógica aventurera y secreta que ha reconstruido en los relatos de la Riánsares, de Tano, de Concha –los dos primeros de *Gente de Madrid*– pero también en «Gigantes de la música», «Carne de chocolate» y, en general, los cinco primeros relatos de *Mucho cuento*, todos ellos

* *Juan García Hortelano,* Cuentos completos, *M., Alfaguara, 1997, 684 p., prólogo de Juan Cruz Ruiz..*
Juan García Hortelano, Crónicas correspondidas, *M., Alfaguara, 1997, 391 p., prólogo de Manuel Lope.*

espléndidos. En los textos donde fluye una memoria vital y segura, donde se reconstruye ya no la vivencia infantil de la guerra sino la mirada infantil a la guerra de los mayores, son los lugares en los que mejor se destilan las virtudes literarias de García Hortelano: sutileza y rigor constructivo, convicciones morales disfrazadas de asepsia, aptitud para captar el habla, el discurso oral de una sociedad, de una clase, de un grupo, y esa involuntaria solemnidad clásica que queda cuando termina el relato. A mí me resulta más difícil reconocer un gran cuento cuando García Hortelano ensaya el relato fantástico –a veces en la cuerda que despertó Gonzalo Suárez y continuó en gran medida Juan José Millás.

Es posible que al lector español le resulte difícil delimitar la frontera entre el interés del cuento por lo que cuenta y su interés literario como artefacto y montaje. Una prueba definitiva contra ese escrúpulo es la eficacia de otros cuentos ajenos a la guerra civil y tan intensamente efectivos como los vinculados a sus episodios de resistencia madrileña. Entre los ejemplo más restallantes está, sin duda, «El dueño del hotel», farsa alargada que logra conmover dese la creación de un personaje que parece de Onetti –pero pasado por un Madrid menos tormentosamente escéptico y más relajado que Santa María–, como de José Donoso parece otro de los mejores relatos del volumen, el que titula «Una fiesta campestre», de 1988, y donde se proyecta inevitablemente el recuerdo de *El lugar sin límites*. Por cierto que en esos mismos años ochenta logra otro par de espléndidos relatos: otra vez el peso del pasado en la historia de una familia con muchos embustes y alguna miseria disfrazada, en «Ayer, en la España nueva», y «El mandil de mamá».

Los cuentos más tempranos del autor, entre 1958 y 1961, son un excelente índice para advertir la superioridad del escritor frente a las determinaciones de una estética oportuna y su presunta tiranía (entre otras cosas porque la tiranía era otra y, aunque calva, bien gorda). Están recogidos en el volumen *Cuentos contados* y por mucho que respondan a la estética objetivista y distanciada, de escena y diálogos con mínimas intromisiones del narrador en las conciencias de sus personajes, no tienen desperdicio en lo que hace al modo de decir lo que se quiere decir: método elusivo, vaga intención simbólica y ninguna debilidad panfletaria. Añado que de algo deben servir los lemas de gentes como William Faulkner o Cesare Pavese. Por otra parte, y aunque tampoco se hizo con los relatos completos de Ignacio Aldecoa, también reeditados por Alfaguara, hubiese sido preferible recoger de algún modo –quizá en un apéndice con la oportuna indicación– otros dos relatos de García Hortelano que no han vuelto a reimprimirse desde su primera edición: el primero, «Carlos (uno y todos)», de 1950, aparecido en *La hora*, y el otro de 1960, «El suelo que habéis de pisar», aparecido en *Cuadernos de arte y pensamiento*, y que es un

ejercicio de simultaneísmo narrativo, como tantas otras veces había de hacer el autor.

Otra de sus constantes narrativas más visibles es el retrato frío, discretamente irónico –como en *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*–, de las poquedades y tristezas del funcionariado gris y vulnerable, de medio pelo y mucho desnortamiento. Aunque a veces sus relatos, los más tardíos, están poblados también de gente de posibles retratada por detrás del tapiz, ahí donde se resquebraja la delicada pintura de respetabilidad social e inanidad. Relatos ejemplares de los dos casos son «Sábado, comida» y «La noche anterior a la felicidad», incluidos ambos en *Gente de Madrid,* que es, así, el mejor libro de relatos del autor.

El segundo volumen, *Crónicas correspondidas*, lo ha editado también Alfaguara y aunque hubiese sido útil indicar mejor la procedencia de cada artículo (aludida en el prólogo de Manuel de Lope), resulta un útil compendio, esta vez no sólo de la mejor literatura de García Hortelano sino del mejor García Hortelano. Bastará indicar que el personaje más veces citado y honrado es Juan Benet, incluida una entrevista olímpica y divertida en la que Benet decía cosas para ser atendidas. Hay varios trabajos que son extraordinarios: quizá requisitos empresariales intangibles y una posible voluntad de sintonizar con el bien común –que harían sonreír al propio escritor– explican la desproporcionada dosis de artículo futbolístico que incluye el volumen (hubiese sido más eficaz al propósito convencer por selección, económicamente, dejando sólo el prólogo al libro de García Candau).

Pero el lector debe saber que encontrará algunas piezas maestras del articulismo y también formas fragmentarias de asediar la memoria de un hombre de bien y de letras (que algunas veces son la misma cosa). Sus recuerdos de Barral y Gil de Biedma están entre las mejores estampas que recibieron ambos, pero me importa destacar sobre todo la honestidad y precisión coherente, razonada y nada gratuita, de su reflexión sobre literatura y sobre su literatura (como hace a propósito de *Gramática parda*). A un excelente artículo sobre el mundo de Onetti y una llana y hermosa reivindicación de la narrativa hispanoamericana de los años sesenta y setenta, hay que sumar sus intervenciones sobre la literatura de hoy o la de ayer, pero en todo caso con capacidad de juicio y desde un criterio vertebrado. No dejarse hipnotizar por la retórica narcotizante del estructuralismo (años setenta, España) significa poner por delante la propia capacidad de discernimiento y lectura, y los avisos ahí no quedan sólo para lectores porque se destinan en rigor a los propios colegas y escritores. De uno de los mejores artículos, «Desaguisados de la quinta columna», procede el título que he puesto a esta reseña. Y también ahí sus méritos tienen que ver con la sutileza: no se reprueban la fama y el dinero, pero se advierte sobre su capacidad de autoengaño, no se desmiente la virtualidad destructora de la literatura y

el lenguaje, pero se presume insuficiente –además de puramente antipático– ese único postulado estético. Nada ha de extrañar la aparición aquí de artículos sobre Céline o un estupendo y hermoso prólogo a una traducción suya de Boris Vian, pero en medio se encuentran unas páginas imperiosas y cordiales sobre el *Diario* de Jovellanos, astuta y humildemente leídas, pero también la estentórea y humorística denuncia de los filólogos en masa por olvidarse de un poeta, Campoamor, o el recuerdo de sus tempranas aficiones a marginales que han dejado de serlo hoy, como Manuel Machado. Y es muy confortable hallar la confesión de incapacidad para leer bien, en 1949, un libro como *Todo más claro y otros poemas,* de Pedro Salinas, o el reconocimiento de una deuda de gratitud a las muy pocas gentes de una ciudad aliada y cómplice de su aventura de escritor, en «Barcelona, de aquella manera».

Jordi Gracia

Un rey demasiado prudente*

Desigual destino biográfico ha tenido Felipe II. Hasta 1800 sus biografías fueron escritas fuera de España y bajo el influjo de la leyenda negra. Censurado en vida por algunas de sus políticas, se convirtió luego en el objeto de la nostalgia por la perdida grandeza española. Se considera que el inglés Motley, con su libro de 1956, empieza la era de las biografías documentadas. Lo curioso es que, entre ellas, Kamen no rescata ninguna española moderna (podría haber considerado la de Belenguer Cebria, pero la desdeña) y, entre las clásicas, sólo registra la de Luis Cabrera de Córdoba, contemporáneo del monarca, cuyo texto fue exhumado en 1876. Felipe II parece un tema difícil de abordar desde España y las obras señeras sobre su tiempo nos han venido de fuera: Braudel, Fèbvre, Lynch, Elliot, Parker.

Kamen, en contra de las imágenes tópicas del rey, que lo muestran dominado por pasiones fanáticas y volcado a los extremos, prefiere exaltar su moderación, que le valió el mote de Prudente. Lo contempla con simpatía y sin admirarlo, llevando su moderantismo hasta convertirlo en un personaje de escasa importancia y limitados poderes. A veces, acierta en el retrato de este castellano típicamente *sosegado* del Quinientos: calculador, racional, dominador de sí mismo, ponderado, distante y frío. Otras veces, las cuentas no salen. Cabe

* *Henry Kamen:* Felipe de España, *traducción de Patricia Escandón, Siglo XXI, Madrid, 1997, 364 páginas.*

agradecer su honestidad de historiador, que ofrece datos posibles de enfrentar a los criterios de Kamen.

Huérfano de madre en su niñez, hijo de un emperador que vivió lejos de él y de su tierra, Felipe fue consignado más como rey de España que como señor de un imperio mundial. Desconfiado en lo íntimo, no tuvo amigos y buscó la compañía de los viejos. Sus cuatro esposas y sus variadas amantes resultan madres ocultas, madrigueras visibles. Optó por los placeres solitarios, como la lectura (arquitectura, pintura, música, milicia, magia, ocultismo, teología: a veces, textos prohibidos por la Inquisición) o promiscuos (danza, caza) pero que evitaban el *tête-à-tête*. Trabajaba cotidiana y obsesivamente, y prefería la escritura a la conversación, lo impersonal y durable a la ambigüedad del cotilleo cortesano. En general, lo atraían las cosas perdurables y coleccionaba obras de arte y reliquias de santos (de éstas reunió unas 7.400 ¿Serían todas imprescindibles?). Las observaba con mayor atención que a sus interlocutores, cuya mirada evitaba.

Sin duda, la muerte y el desapego familiar, sustituidos por ayos y nodrizas, le produjeron un cierto vacío afectivo, que palió buscando apoyarse en lo inmutable de las cosas. Padre de hijos que fueron desapareciendo, concentró su afecto en sus hijas menores, intentando que no desaparecieran antes que él. Desde joven, debió percibir la tensión entre la cultura erasmista de su posible preceptor Vives y la católica, que acabó tansmitiéndole el cardenal Siliceo.

Este conflicto fue el de la España felipina y una de las causas de la famosa indecisión del monarca, que Marañón interpretó como un rasgo de debilidad encubierto, como suele ocurrir, por un manto de rigidez. Débil con grandes poderes, Felipe no pudo manejar las gigantescas herramientas que pesaban en sus manos. Lugar privilegiado ocupa en tal panorama el tema religioso. Kamen sostiene que Felipe fue escasamente devoto hasta su etapa final, cuando se vio investido de una misión sobrenatural y trató de compensar sus fracasos mundanos con invocaciones a Dios. El Prudente se volvió Cruzado y el señorío castellano se tornó apelación a los visionarios y profetas.

Por una parte, vemos al Felipe europeo, modernizante, cosmopolita, viajero juvenil: renueva la vetusta arquitectura peninsular, introduciendo la de Italia y Flandes, y la jardinería francesa; organiza colecciones de arte y ejerce el mecenazgo; llama a Las Casas para redactar las Leyes de Indias, las que, aunque de difícil o imposible cumplimiento, llevan los principios del humanismo cristiano renacentista al trato con los indígenas de América.

Kamen muestra a este Felipe en conflicto con la aristocracia española, castiza, ignorante, aislacionista, misoneísta, con sus obsesiones por la limpieza de sangre y la ortodoxia religiosa. Aterrado, como su padre, por las guerras intestinas de

Alemania, Felipe defendió la catolicidad excluyente de España como prenda de paz civil, y acabó sometido al aparato político de la Inquisición.

Por otra parte, el Prudente personifica el casticismo del «ser nacional español». Su dificultad para las lenguas (sólo hablaba castellano, aunque entendía otras neolatinas) es un síntoma de esa rigidez, altiva y desdeñosa, que lleva a prescindir del otro. Austero, y al tiempo, rumboso, es capaz de llevar 11.000 personas de séquito a su boda londinense con María Tudor. Se apoya en la Inquisición por razones políticas (unidad del Estado y la sociedad) pero el Santo Oficio se convierte en el rector de los controles culturales basados en la ortodoxia. Intenta pacificar y hace la guerra (el caso de Flandes es el más notorio): su política de unir por medio de la religión no impide los conflictos en Portugal, Aragón, Andalucía.

Sus políticas merecieron censuras ya en su época, sobre todo al final de su reinado. Este aspecto es el flanco más débil en el libro de Kamen, quien sostiene que en aquellos tiempos no había políticas, que los gobiernos contemplaban la realidad y esperaban pasivamente que ocurrieran eventos para reaccionar ante ellos ¿Eventos naturales?

El imperio español, o quizás hasbúrgico más que español, se basó en un sistema mercantilista de producir y hacer circular la riqueza: valor era el radicado en el metal precioso, que se extraía de América y pagaba los gastos de la guerra y el excedente social (construcciones suntuarias, tesoro de la Corona). El metal no capitalizó a España, que pasó a ser la parte atrasada y decadente del Imperio. Enriqueció a los proveedores de implementos bélicos de Italia y Flandes, y a los banqueros que financiaban las guerras. España ni siquiera pudo contar con un ejército y una armada estales, debiendo apelar a oficiales extranjeros y soldados de fortuna. Felipe II fue el símbolo: intervino en una sola acción militar. Al final de su reinado, si bien las Indias y Filipinas estaban firmemente sojuzgadas, Flandes era incontrolable, se perdió casi todo el Norte africano, se hundieron tres «invencibles» Armadas contra Inglaterra, Francia se unificó bajo el protestante Enrique de Navarra, las ciudades españolas se llenaron de hambrientos, pestes y sequías empeoraron el cuadro de pobreza creciente e inflación de precios. Ambicioso pero intransigente, escaso de autocrítica, Felipe II sólo admitía sus errores en plan providencial, tras una derrota.

Es cierto que no asistió a las ejecuciones tras los autos de fe, ni autorizó directamente torturas ni asesinatos, aunque haya zonas oscuras en el asunto, pero las hogueras se encendieron y acabaron con disidentes, sospechosos, palabras, libros, ideas. Kamen sostiene que a los contemporáneos no nos pertenece juzgar los crímenes de nuestros antepasados, pues también nosotros los hemos cometido. Razonamiento peligroso: la constancia

del crimen no lo mejora éticamente. Tampoco es tarea del historiador disimular ni justificar inmoralidades. Si acaso, ponerlas al margen de la historia.

A Felipe II, en síntesis, a pesar de sus felices grandezas como El Escorial, los pinares de Castilla y los retratos del Ticiano, le ocurrió lo que a todos nosotros: ser paridos y devorados por la insaciable Madre Historia. Fue un gran bocado y un hijo que rescata su nombre del polvoriento olvido donde yace la mayoría de la humanidad.

Blas Matamoro

Un avance del hispanismo checo

Hace unos meses se podían leer en un diario checo las siguientes palabras: «En nuestro mercado de libros ... apareció en los últimos días una obra singular que será especialmente apreciada por todos los que se interesan por la hispanística. Se trata del *Gran diccionario checo-español*, realizado por Josef Dubský con numerosos colaboradores, que viene a completar el *Gran diccionario español-checo*, editado a mediados de los años setenta».

Este diccionario, cuyo principal autor y coordinador fue el mismo Dubský –y cuyo éxito demuestra la segunda edición de 1993–, se benefició de una ola de interés provocada en los países «socialistas» por la revolución cubana (el trabajo sobre el tema se inició en 1964 y los consultantes fueron los profesores de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba) y, hay que decirlo, fomentada y organizada desde el centro de poder de la época –del Comité central del PC checoslovaco. Lo que explica su rango muy honroso en la serie de «Grandes diccionarios» editados por la Academia Checoslovaca de Ciencias: primero fue, naturalmente, publicado el *Gran diccionario ruso-checo* (de 1952 a 1964, en seis tomos), seguido por el francés-checo (1974, dos tomos) y, en tercera posición, el español-checo (en 1977, dos tomos); el *Gran diccionario inglés-checo* tuvo que esperar hasta 1984-85 (tres tomos). A esta serie se añade el *Diccionario alemán-checo*, prácticamente del mismo tamaño y de riqueza lexical casi igual a sus equivalentes español y francés (dos tomos), publicado por otra editorial checa en 1970.

El nuevo diccionario[1] es, sin duda alguna, una obra importante e impresionante. El usuario hallará en sus dos volúmenes de 1.161 y 1.309 páginas no solamente el extenso lé-

[1] Velký česko-španělský slovník, *Praga, Leda-Academia, 1996 (publicación editada con la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España).*

xico general del español moderno, sino también los argotismos, muchas expresiones especializadas de disciplinas científicas, técnicas y comerciales, el vocabulario empleado en diferentes esferas de cultura, de deporte, etc.[2]. Están asimismo incluidos bastantes americanismos y modismos, y se han añadido las explicaciones necesarias para facilitar la búsqueda de adecuados equivalentes españoles a las palabras y locuciones checas. Por fin, no hay que olvidar una buena noticia para todos los poseedores de ordenadores que se interesan en el *Gran Diccionario español-checo:* la casa editorial LEDA prepara su versión en CD-ROM.

Desgraciadamente, el principal responsable de esta empresa no pudo ver su culminación –el profesor Josef Dubský, Comendador de la Orden de Isabel la Católica, murió el mes de febrero del año pasado.



Otra publicación también muy destacada, incluso en la prensa checa no especializada, es el *Diccionario de los escritores de América Latina*[3], concebido por un colectivo de autores bajo la dirección de Eduard Hodousek. Pertenece igualmente a una serie –dedicada a los escritores de diversos países–, editada en su origen por una desaparecida editorial del Estado checoslovaco; hecho que explica la aparición bastante tardía del presente volumen, unos veinte años después de su proyecto inicial.

El área de este diccionario queda delimitada territorialmente y no lingüísticamente, lo que quiere decir que son tratados únicamente los autores de la esfera americana situada al sur de la frontera entre EE.UU. y México, esfera que engloba naturalmente la región del Caribe; están pues incluidos los escritores de expresión francesa y holandesa, pero no los de inglesa (reseñados ya en otro diccionario, el de los escritores de esta lengua), con una pequeña excepción: se incorporan algunos nombres de autores de la literatura «chicana», como Alurista, Tomás Rivera, Rolando Hinojosa-Smith, José Antonio Villarreal, etc.

La introducción general del coordinador está seguida por unos «estudios introductorios» (pág. 17-61) referentes a las literaturas precolombina, hispanoamericana, brasileña y a las de lengua francesa (en Haití y en las Antillas) y en neerlandés (en Surinam y en las Antillas neerlandesas), escritos por universitarios especialistas checos que, insertando los datos ahí encontrados en el atinado contexto cultural-histórico, permiten así, a quien consulta el diccionario, una mejor orientación. Sin embargo, hay lugar aquí para un apunte crítico sobre esta parte, generalmente clara y bien proporcionada al objeto

[2] *Un ejemplo de la riqueza de sinónimos aquí aducidos para el verbo checo «špehovat» cuya significación es «espiar» en sentido peyorativo: «seguir la pista, amaitinar, aguaitar, ojear, pillar, conejar, bombear, sapear, roncear, chapar, vichar, tallar, guipar, volar ojo».*

[3] Slovník spisovatelů Latinské Ameriky, *Praga, Libri, 1996, 588 págs.*

buscado; aunque se trata de un detalle de menor relevancia para una obra esencialmente literaria, éste tiene su importancia al reflejar un error bastante frecuente. En la pág. 39 se puede leer que en América Latina, junto con el desarrollo del «movimiento obrero nacieron unas formas particulares de la simbiosis entre sindicalismo y el poder autocrático (el aprismo en Perú, el peronismo en Argentina)».

La tentación de reducir los dos movimientos mencionados a un denominador común proviene de una falta (método)lógica generalmente conocida: suponer que el mismo efecto debe ser producido por la misma causa. Así, del populismo peronista con pronunciados rasgos antiimperialistas y antioligárquicos, apoyado sobre todo en los sindicatos, y de la praxis del aprismo peruano con ingredientes muy semejantes, si no casi idénticos, se llega rápidamente a la conclusión de que la naturaleza de ambos fenómenos es poco o de ningún modo distinta. De esta manera se ocultan los elementos diferenciadores: 1.– mientras que la «ideología» (ideología entre comillas porque no fue nunca elaborada en tanto que cuerpo teórico autosostenible) del peronismo o justicialismo fue creada *post hoc*, más para justificar que para conducir, en el origen del aprismo se halla la reflexión sistemática, sociológica y filosófica, de su fundador Víctor Raúl Haya de la Torre[4]; 2.– el peronismo tiene unas connotaciones corporativistas y hasta fascistas totalmente ausentes en el aprismo; una de las principales metas de éste es llegar a la «unidad política de la América Latina» (punto 2 del programa; se suele inscribir el nombre de Haya de la Torre en la línea panamericanista, después de los de Martí y Mariátegui), componente inexistente en el peronismo que tiene, al contrario, un fuerte carácter nacionalista; 3.– hay una gran distancia cronológica e intencional en la constitución de estos dos movimientos: la APRA fue fundada en diciembre de 1924 como una organización internacional (tenía una sección en París)[5], mientras que el peronismo se articula más o menos espontáneamente a partir del año 1946, en un solo país y alrededor de un solo hombre-símbolo.

El máximo reproche que podría dirigirse a los autores del propio diccionario es él de estar desproporcionado. Como ejemplo más ilustrativo es posible comparar el espacio reservado respectivamente a Octavio Paz (apenas 3/4 de página) y a Alejo Carpentier (2 pági-

[4] *«El Aprismo arranca filosóficamente del determinismo histórico de Marx y de la dialéctica hegeliana adoptada por él para su concepción del mundo» (V. R. Haya de la Torre,* El espacio-tiempo histórico, *Lima, Ediciones LyIDEA, s. d., pág. 31; se trata del texto publicado bajo el título* Sinopsis filosófica del Aprismo *por primera vez en 1935).*

[5] *La doctrina de la APRA está expuesta por V. R. Haya de la Torre en sus libros* Teoría y táctica del aprismo *(Lima, Santiago de Chile y Cuzco, 1931-1932) y* El antiimperialismo y el APRA *(Santiago de Chile, 1936).*

nas) o a un autor más antiguo, José Martí (casi 4 páginas; 2 páginas item para José Asunción Silva, Florencio Sánchez, etc.); incomprensiblemente, la bibliografía del primero se termina en 1979 (salvo una traducción checa fechada en 1991) y no menciona ni sus últimos ensayos *La llama doble* (1993), *Itinerario* (1993) y *Vislumbres de India* (1995), ni tampoco el importante estudio dedicado a *Sor Juana Inés de la Cruz* de 1982 y sus *Obras completas* cuyo primer tomo apareció en 1991[6]. Hay otros ejemplos menos desconcertantes: a Mario Vargas Llosa se le otorga casi una página más (2 y 1/2) que al autor más leído del mundo de la lengua castellana, Gabriel García Márquez; Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos son tratados con equivalencia – cada uno tiene derecho a una página–, pero hay un error en el texto referente a este último: la novela *El fiscal* no fue destruida por su autor, como se pretende, sino que fue publicada en 1993 (Madrid, Alfaguara Hispánica); tampoco se indica aquí otra novela reciente, *La vigilia del Almirante* (1992).

En la introducción E. Hodoušek advierte que el diccionario incluye, entre otros, también a «los filósofos más conocidos». Admitiendo tal criterio bastante impreciso (sobre todo en filosofía donde la fama no garantiza, ni de lejos, el valor de la obra), hay que señalar algunas omisiones e inexactitudes. Habida cuenta de los presentes, faltan, por ejemplo, los nombres de los siguientes filósofos latinoamericanos: los brasileños Tobias Barreto y Miguel Reale, el mexicano Agustín Basave, el boliviano Guillermo Francovich, el «transterrado» español José Gaos y el argentino Francisco Romero[7]. La bibliografía de Leopoldo Zea carece de títulos de suma importancia, como *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana* (1974), *Discurso desde la marginación y la barbarie* (1988) y *Filosofar a la altura del hombre* (1993). A pesar de sus ideas a veces originales, parece difícilmente aceptable definir a Rodolfo Kusch de «uno de los más importantes pensadores de América Latina, creador de la filosofía autónoma argentina». En realidad, este autor se incorporó a la corriente de la «filosofía de la liberación» («sector populista», según la clasificación de Horacio Cerutti Guldberg; cfr. por ejemplo sus contribuciones a los libros colectivos *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana y Cul-*

[6] *Designada como «edición del autor» y prologada por él, esta publicación de* Obras completas *(Círculo de los Lectores, Barcelona y Fondo de Cultura Económica, México) constituye un asunto literario que no debería ser pasado por alto. Es curioso constatar que en el* Diccionario de literatura española e hispanoumerictma *de Ricardo Gullón la proporción aducida es prácticamente inversa para ambos escritores de este siglo; el texto sobre José Martí ocupa ahí apenas dos páginas.*

[7] *Con excepción del primero, todos esos nombres figuran en la página 692 de la* Historia de la América Latina (Dějiny Latinské Ameriky, *Praga, Svoboda, 1979) donde se reseña lo más destacado del pensamiento latinoamericano del siglo XX.*

tura popular y filosofía de la liberación) en la cual sería necesario citar a otros filósofos más representativos (al menos a Arturo Andrés Roig y a Enrique Dussel). El título completo de uno de sus ensayos mencionados es *Seducción de la barbarie: análisis herético de un continente mestizo* y la fecha correcta de la primera edición de *El pensamiento indígena y popular en América* es 1971 (la 2.ª en 1973 y la 3.ª en 1977).

Estas anotaciones críticas no disminuyen, naturalmente, el mérito de la obra reseñada, cuya utilidad para el intercambio cultural es evidente. Ningún diccionario puede ser cabal, definitivo; sus autores tienen además la posibilidad de perfeccionarlo y completarlo. No solamente por esta razón hay que esperar pronto las próximas reediciones.



La tercera publicación, cuya reciente aparición puede ser considerada como un paso significativo hacia el acercamiento entre los pueblos checo e ibéricos a través de su mutuo conocimiento, pertenece al hispanismo en el amplio o antiguo sentido de la palabra: la *Historia del Portugal*[8] por Jan Klíma constituye el primer ensayo de ofrecer a los lectores de lengua checa la descripción del proceso histórico –e incluso prehistórico– en el cual se ha ido formando la nación portuguesa.

A pesar de tratarse de un libro ante todo informativo y divulgador, el autor ha conseguido hacer perceptible en sus páginas la trama de la unidad intrínseca y hasta un cierto dramatismo de la historia viva, dramatismo que se desprende de los altibajos que el destino reservó a los habitantes de esta pequeña parte de la península ibérica. Los títulos de ocho capítulos son en este sentido bastante evocadores: 1. «El camino hacia la constitución del ser»; 2. «El nacimiento del reino portugués»; 3. «El período de los descubrimientos»; 4. «La unión con España (1580-1640)»; 5. «La dinastía de los Bragança desde su advenimiento (1640) hasta su final (1807); 6. «Un país olvidado»; 7. «La República - del caos a la dictadura»; 8. «El camino hacia Europa». El capítulo noveno está dedicado a la «Historia de las relaciones checo-portuguesas», las cuales, más bien escasas en el pasado lejano, han comenzado a desarrollarse después de la revolución de abril de 1974 y sobre todo a partir de 1990. Hay que destacar también la última parte del libro, es decir la bibliografía checa y extranjera de la historia de Portugal y las tablas cronológicas desde el año 409 hasta 1986. La obra meritoria de Jan Klíma sufre solamente de un ligero defecto; para remediarlo, se necesitaría una detenida relectura a fin de corregir unas faltas de lengua y/o torpezas estilísticas.

Zdenek Kourim

[8] Dějiny Portugalska, *Praga, Lidové noviny, 1966, 306 págs.; obra publicada con el apoyo del Instituto Camões (Portugal).*

América en los libros

El cojo bueno, *Rodrigo Rey Rosa. Madrid, Alfaguara, 1996, 124 págs.*

El secuestro con sus implicaciones sociales sirve de argumento a esta breve e intensa novela que capta con acierto la brutal realidad de un país como Guatemala, lugar donde ocurren los hechos. La víctima, hijo de un acaudalado hombre de negocios, es mutilada por los verdugos, que en otro tiempo fueron sus compañeros de infancia. De este modo, Rey Rosa (Guatemala, 1958) llama la atención sobre la violencia que se filtra en un cuerpo social corrupto donde valores como la amistad y la solidaridad no tienen lugar.

El tema de la violencia ya había sido planteado por el autor en *Cárcel de árboles,* aunque este relato delirante se centraba en los efectos de la dictadura sobre los disidentes que se convierten en esclavos sin entendimiento, incapaces de poner sobre el papel sus pensamientos. En *El cojo bueno,* en cambio, la escritura es ineficaz, porque no conmueve al padre de la víctima y es preciso recurrir a medios más contundentes como la mutilación, para despertar su compasión.

En un estilo ágil, con diálogos tan escuetos como eficaces, el autor recrea los sentimientos que oprimen a sus personajes, traición, desconfianza, rencor, amor, hasta llegar a la reconciliación con el enemigo, cuando la víctima descubre que en su mente no hay lugar para la venganza. Todo esto en el entramado de una estructura circular que involucra al lector y lo envuelve en sus complejos planteamientos, poniendo de manifiesto su pulso narrativo cada vez más firme.

Apariciones, *Margo Glantz, México, Alfaguara, 1996, 126 págs.*

«La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación, espacios secretos, sí, espacios donde se corre un riesgo mortal». Esta afirmación de la autora define en una buena parte sus preocupaciones en esta obra: la íntima relación entre el cuerpo y la escritura y la dificultad de trazar los límites del deseo. *Apariciones,* un texto fragmentario que puede ser leído como una novela de amor contada dos veces, explora el espacio de lo sagrado y el de lo profano, juntando dos realidades escindidas falsamente por la cultura occidental.

Margo Glantz (México, 1938) es conocida por una nutrida obra ensayística que, desde los planteamientos de Barthes y Bataille, explora las posibilidades de la escritura en la construcción del sujeto femenino. Entre sus ensayos destacan *Borrones y borradores,* un conjunto de reflexiones sobre la literatura colonial, y *Esguince de cintura, ¿Sor*

Juana Inés de la Cruz, hagiografía o autobiografía?

En esta novela, la autora sigue una tradición que intenta verbalizar lo inexpresable, la comunión entre el amor carnal y la ascesis, los imprecisos y peligrosos límites del deseo ante los cuales el espíritu humano se expone a los más sorprendentes impulsos. Así configura el espacio narrativo de una íntima e imposible contradicción: la cercanía entre la carne y el espíritu que de ninguna manera son incompatibles, pues el amor puede escribirse en los cuerpos de los pecadores como en el de los santos.

Borges en Mallorca, *Carlos Meneses. Altea, Alicante, Ediciones Aitana. 1996, 117 págs.*

Las dos estancias de Borges en Mallorca durante la visita que su familia hizo a Europa, entre 1914 y 1921, no llegan a quince meses, pero le bastaron al poeta para integrarse al ambiente intelectual de la isla, dejando entre sus conocidos la imagen de un hombre vivaz, sociable y entretenido.

Carlos Meneses, poeta y novelista peruano residente en la isla desde 1964, rastrea las huellas de estas dos visitas que tanto tuvieron que ver en la formación del joven Borges, a través de su correspondencia, sus *Autobiographical notes,* o de los testimonios de biógrafos como Alicia Jurado y Horacio Salas.

Meneses traza los puntos de un itinerario en el que Jacobo Sureda (1901-1935), anfitrión de artistas y bohemios como Rubén Darío, es un punto de referencia importante, así como su refugio en la mítica Valldemosa, la estancia de la familia en el hotel «Continental», las primeras amistades: Juan Alomar y Miguel Colomar, sus clases de latín, sus colaboraciones en la revista *Baleares* y la respuesta de los críticos ante la publicación del «Manifiesto ultraísta», publicado en la misma revista el 15 de febrero de 1921. Del mismo modo, el autor explora otros aspectos de este viaje sentimental, su posible amor por Elvira Sureda, que quizás inspira algunos de los versos de su poema «Mallorca».

Para los amantes y estudiosos de Borges este libro constituye sin duda un punto de apoyo interesante, con sus notas al margen, ilustraciones, fotografías y reproducciones de algunos manuscritos, como la carta enviada a Sureda en octubre de 1920 y la traducción de un poema de Wilhelm Klemm.

Máscaras, *Leonardo Padura Fuentes. Barcelona, Tusquets, 1997, 233 págs.*

El seis de agosto, día en que la Iglesia celebra la transfiguración de Cristo, el policía Mario Conde encuentra en un tupido bosque de La Habana el cuerpo de un travesti con un lazo de seda rojo alrededor de su cuello. Lo que podría ser una amena recreación del género policiaco con su riguroso orden de elementos tejiendo la tra-

ma: la víctima, el policía, los sospechosos y una compleja red de indicios o de pistas que conducen a mundos insospechados, se convierte en el desenmascaramiento de un régimen corrupto cuya hipocresía frente al tema de la homosexualidad, tan polémico en los primeros años de la década de los setenta, desencadena una arbitraria persecución de la conciencia crítica de la sociedad.

Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955), pese a ser reconocido internacionalmente por su obra ensayística y novelística, era desconocido en España, hasta la obtención del Premio «Café Gijón de novela» en 1995 con *Máscaras,* su cuarta novela, que es parte de una tetralogía titulada *Las cuatro estaciones.* La obra que nos ocupa, de algún modo es un homenaje a figuras como Virgilio Piñera, cuyo personaje dramático Electra Garrigó se convierte en una de la claves de la novela, así como a la memoria de intelectuales como Lezama Lima, Eliseo Diego, y Severo Sarduy, tan estrechamente vinculado a la experiencia parisina de algunos cubanos y, naturalmente a Antonin Artaud cuyo teatro de la crueldad es censurado por aquella política cultural, que pretendía erradicar los vestigios de la vieja sociedad y hacer un arte al servicio de la construcción del socialismo.

Entre el género policiaco y la tragedia griega, *Máscaras* llega a ser una aguda reflexión sobre el travestismo no sólo como la convergencia de tres posibilidades de mimetismo: metamorfosis, transformación e imitación, a través de las cuales se pretende violentar la naturaleza, sino también como una forma de persecución de una realidad infinita de origen divino, que puede alcanzar el artista de sí mismo, como se define al travesti.

Dulce compañía, *Laura Restrepo. Barcelona, Ediciones B, 1997, 219 págs.*

Que un ángel se aparezca en un barrio marginal de Bogotá es un hecho que nos sitúa de inmediato en la corriente del realismo mágico, donde se inscriben las novelas de García Márquez, pues el surgimiento de un elemento fantástico en el mundo de lo cotidiano, al parecer, sólo puede ser abordado desde las dos corrientes paradigmáticas a partir de las cuales se ha construido la narrativa hispanoamericana: el realismo mágico y la narrativa de lo fantástico (Cortázar, Bioy Casares, etc). Pero no es éste el caso de *Dulce compañía,* una novela que se desvía de estos dos cauces para instalarnos en una realidad tan sugestiva como inesperada.

Fiel a una íntima necesidad de acercarnos a lo insólito sin incurrir en erróneas clasificaciones, la autora nos lleva por las zonas marginales de una ciudad cuyo caos, unido a una violencia difícil de nombrar por las mil caras que presenta, han hecho de esa «Atenas suramericana» la imagen del infierno. La protagonista, una periodista, harta de

entrevistar a niñas frívolas en los reinados de belleza, debe trasladarse hasta el barrio de Galilea para realizar un reportaje sobre un acontecimiento extraordinario, la presencia de un ángel ante cuya belleza ella no puede hacer otra cosa que rendirse, sin ahondar en las razones, sin buscar relaciones de causa y efecto, porque, como ella misma sugiere: «Para que un hombre se entusiasme se necesita que pasen cosas, mientras que a una mujer le basta con que las cosas sean». Y es que la mirada de la protagonista fluye con las cosas y se funde con ellas sin temor a perder la consistencia de su ser.

La obra de Laura Restrepo (Bogotá, 1950) se ha caracterizado por esa sutil combinación de ficción, reportaje y novela en libros como *Historia de una traición* (1986) al que siguieron *La isla de la pasión* y *El leopardo al sol. Dulce compañía* orienta la mirada hacia el otro lado del espejo, ofreciéndonos la visión de un mundo cuya armonía se encuentra en la aceptación de lo insólito y en la supremacía de la vida sobre la violencia, sin insistir en la tragedia, reivindicando el humor y la ternura, buscando la reconciliación con el opuesto.

Discépolo, *Sergio Pujol. Buenos Aires, Emecé, 1997, 385 págs.*

Esta biografía apasionante del autor de tangos Enrique Santos Discépolo (1901-1951) nos revela en todos sus detalles la transformación de un hombre privado en personaje público: la conversión del hijo de un músico napolitano en un filósofo del tango, que interpretó con agudeza la angustia y la euforia de un país en un momento determinado, jugando un controvertido papel político.

Pujol, historiador y ensayista (La Plata, 1959), ha investigado rigurosamente sobre diversos lugares de la memoria de su país, dedicándose a figuras como Valentino y Gardel, recogiendo un interesante material en trabajos como *Gardel y la inmigración* (1985), Las *canciones del inmigrante* (1989), *Jazz al sur* (1992), *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh* (1993) y *Valentino y Buenos Aires* (1994), proponiéndonos de esta forma una historia amena de la llamada pequeña cultura.

Esta indagación sobre la vida de Discépolo se inicia en Nápoles, lugar de procedencia del padre, un profesor de música que convirtió su casa de Buenos Aires en un conservatorio y de quien heredará su sentido del ritmo. Del mismo modo, el autor ahonda en las relaciones de Enrique con su hermano mayor, Armando, que ejerció una gran influencia en su carrera, entrenando su mirada en los cafés donde una parte de la sociedad porteña dejaba sus nostalgias. Allí captó sus sonidos, sus colores, su temperatura, interpretando como ningún otro el *ethos* porteño. De este modo, Pujol nos muestra cómo en torno a este personaje se despliega un sinnúmero de peque-

ñas grandes historias: los sueños revolucionarios de principios de siglo, el mundo del teatro, el cine y la radio, en una época convulsionada y compleja.

El personalismo político hispanoamericano del siglo XIX. Criterios y proposiciones metodológicas para su estudio, *Graciela Soriano de García Pelayo, Caracas, Monte Ávila Editores, 1996, 227 págs.*

La historia política de las repúblicas hispanoamericanas se ha caracterizado desde sus inicios por la institucionalización de un personalismo político, entendido como el ejercicio del poder, desde un autoritarismo en el que la voluntad de las mayorías se coarta, impidiendo el desarrollo de una verdadera cultura de la democracia.

Este estudio indaga en las diferentes formas de aprehensión del fenómeno desde la primera mitad del siglo XIX, intentando una aproximación positivista, pasando por una perspectiva historiográfica y literaria que aborda autores como Valle Inclán, Asturias, Carpentier y Roa Bastos, entre otros. Asimismo la autora señala los procesos de apropiación de los modelos europeos y analiza fenómenos paradigmáticos como la transculturación desde donde se pueden entender complejas redes de relaciones entre dos culturas en contacto, la de los conquistadores y la de los sometidos.

Graciela Soriano, profesora de historia de la Universidad Central de Venezuela, ha publicado también *Perspectivas y expectativas de la historia en la época actual, La praxis política del absolutismo en el Testamento Político de Richelieu* y *Venezuela 1810-1830: aspectos desatendidos de dos décadas.* En este último trabajo no pretende de ningún modo hacer una historia de los personalismos políticos hispanoamericanos, sino plantear una serie de problemas y proponer unas líneas de trabajo que sin duda nos permiten un mayor acercamiento a los mismos.

Consuelo Triviño

Andamios, *Mario Benedetti, Madrid, Alfaguara, 1997, 311 págs.*

Hay bastante literatura sobre los desastres ocasionados por las dictaduras latinoamericanas, en especial sobre una de sus consecuencias, el exilio. Hay menos material sobre el *desexilio* y este es el tema de una reciente novela de Mario Benedetti, *Andamios.*

El hilo conductor es el regreso de un escritor –a veces periodista– a su país natal, Uruguay, después de años pasados en Madrid. El exilio uruguayo fue provocado, como en tantos otros casos, por una actividad política castigada con la cárcel. En esos tiempos, no tan lejanos, la simple disidencia podía conllevar no sólo prisión o tortura, sino la radical desaparición, lo mismo que en la vecina Argentina, donde alcanzó cotas más altas. Los

métodos eran los mismos, pero la mayor población aumentaba la hecatombe.

El reencuentro con un país que siente distinto y con amigos y conocidos que han padecido iguales o peores experiencias, no sólo revive el pasado sino que permite registrar toda una gama de actitudes y situaciones. El protagonista (casi un *alter ego* del autor) no sólo encuentra ese «pasado que vuelve». Cada encuentro, cada relación humana, puede ser una prueba y un examen de la realidad que enfrenta.

Por eso, más que la vivencia personal –separación de mujer e hija, que quedan en Madrid, reencuentro con la madre, nuevos amores– importa en este libro el juicio que resume los relatos de todos los antiguos derrotados. Este carácter se acentúa porque el autor de *la tregua* utiliza las notas periodísticas que el protagonista envía a una agencia de España a modo de lúcido y a veces amargo análisis de la realidad última del país.

Uno de los pasajes más penetrantes del relato es la visita de un militar retirado, que a través del protagonista intenta entrar en contacto con una de sus víctimas en la tortura. Es uno de los retratos más sutiles e inquietantes del origen del terror como medio de poder y eliminación del adversario ideológico. Benedetti no olvida juzgar el pasado ominoso y reflexiona sobre un presente poco optimista para un final de siglo lleno de nubarrones. Así coloca sus andamios críticos.

Reo de nocturnidad, *Alfredo Bryce Echenique, Anagrama, Barcelona 1997, 273 págs.*

Hace pocas semanas, la Universidad Paul Valéry de Montpellier organizó un homenaje al escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, que fue profesor allí –en una de sus andanzas europeas– con motivo de su regreso definitivo al Perú. Uno de sus ponentes habló de una tendencia autobiográfica del autor, que incluso le provocó roces con alguno de sus modelos reales, demasiado literalmente reflejados.

Como el insomne protagonista de esta nueva novela es también profesor de esa universidad francesa e inequívocamente peruano, esa teoría parece plausible. Como en la mayoría de los autores, la canibalización de hechos y seres reales, debe ser aquí abundante. Pero lo que importa es cómo se cuenta y de qué modo se enriquece, transforma y ahonda, *bigger than life.*

En *Reo de nocturnidad* la obsesiva gravitación del insomnio se combina –como es habitual en Bryce– con un humor imperturbable y las tragicómicas andanzas amorosas y profesorales del protagonista se enlazan con un desfile de personajes delirantes, como la exiliada profesional, el inefable Escritor Inédito, François el Estudiante, Passepartout el Iraní o el Monstruo. O las mujeres: Ornella la ex modelo o su despampanante alumna Claire, que salva al desvelado Max de sus complicaciones cotidianas.

«Dormir es distraerse del mundo» decía Borges y su cita, en este libro, elimina la vigilia; Max, quiere su autor, no puede distraerse del mundo porque el sueño se le niega. Sólo la muerte como extrema invitación al sueño *(To sleep, perchance to Die)* tienta al personaje en sus noches de ojos abiertos.

Pero esta obra del autor de *No me esperen en abril* rehusa desembocar en finales trágicos. Con paciencia erudita y sarcástica prefiere el humor en el clima suave y algo provinciano de Montpellier, elegido para un dulce vivir. Pero las desventuras de Max en Ischia, París o Lima, alcanzan su cima cuando Montpellier lo recibe con una nevada: la primera en cien años. Para el lector, la historia invita a un auténtico placer.

El soldado de porcelana, *Horacio Vázquez Rial, Barcelona, Ediciones B, 853 págs.*

Vázquez Rial ha manejado durante mucho tiempo infinidad de documentos para rescatar del olvido –parece que voluntario– al enigmático Gustavo Durán, héroe de esta novela caudalosa y fascinante. Músico (autor de un *Fandango de candil* que bailó Antonia Mercé), amigo de artistas y escritores, entre ellos García Lorca, Alberti, Hemingway, Gil de Biedma, Alejo Carpentier, Anaïs Nin; general en el ejército de la República en la Guerra Civil. Y muchas otras cosas; cercano a Roosevelt y Rockefeller durante su exilio americano como informador en La Habana y Buenos Aires; perseguido por Franco, denunciado por el senador McCarthy por comunista, representante de la ONU en el proceso de independencia del Congo Belga.

Parece una vida harto mezclada con la historia del siglo, de la que fue protagonista más de una vez. Y sin embargo, sigue siendo un enigma, que muchos de quienes fueron sus amigos o enemigos han procurado enterrar con el silencio. Vázquez Rial, pese a su empeño en rastrear esos enigmas, ha encontrado demasiados huecos. La verdad es tan real como la mentira. Y la historia dramática de Gustavo Durán no puede leerse en los límites de una biografía.

Así, el autor ha optado por la novela para rellenar e interpretar los silencios. ¿Un documental reconstruido? Algo de eso hay, pero lo novelesco, que da vida al relato, es ficción apoyada en hechos e interpretación de lo que no pudo registrarse. El margen de la imaginación –o la intuición– parece necesario para hacer más real ese territorio de la verdad posible.

Sin embargo, Horacio Vázquez Rial persigue esas verdades en muchos planos; por eso intercala a menudo, entre los capítulos de la novela, otros capítulos llamados «al margen», donde dialoga sobre los elementos de su investigación. Según parece, por añadidura, la familia de Durán trató de que este libro no se publicase, aunque facilitó su archivo. Es –como se dice en

los alrededores del libro, «un mano a mano con la historia». Y vale la pena.

José Agustín Mahieu

El cielo dividido, *Reina Roffé, Sudamericana, Buenos Aires, 1996, 171 págs.*

Reina Roffé (Buenos Aires, 1951) se inició tempranamente como narradora y crítica, con *Llamado al puf* y una biografía de Juan Rulfo. En la línea de lo que, rápidamente, se puede denominar realismo crítico, continuó con *Monte de Venus*, honrada con una prohibición durante la dictadura militar.

Con temporadas en Estados Unidos y España, donde actualmente reside, su derrotero personal y literario fue derivando a partir de *La rompiente* y de la obra aquí juzgada. Los espacios y las fechas se fueron tornando borrosos; la acción, íntima; la noción de historia entró en crisis ante una visión de la vida como conjetura indescifrable y seductora, la incomunicación que da privilegios a la muda presencia opaca del cuerpo, el lenguaje como evocador de un paraíso perdido, el paraíso del sentido.

Roffé es una narradora sutil y queda que prefiere los pequeños episodios a los grandes desarrollos, los sobreentendidos a las explicaciones, la promesa erótica a la descripción sexual. Su estudio de las proustianas intermitencias del corazón nos remite a este mundo tan contemporáneo y tan poco moderno que, a veces, por defensa de la novedad, llamamos posmoderno. Un mundo en el cual la figura humana se va borrando pero sin perder la palabra, planteándose uno de los desafíos del narrador actual: recomponer, con nostalgia paródica, la perdida epopeya de los antepasados. O, por decirlo con unas líneas de cierto personaje de *El cielo dividido*: «...su cara en el retrato parecía recuperar el peso específico de la indefensión y el aturdimiento».

Biblioteca Paraguaya, *Editorial El Lector, Asunción.*

A fin de reunir las obras fundamentales de la literatura paraguaya, la editorial El Lector ha organizado esta Biblioteca que cuenta ya con unos sesenta títulos. Salvo algunos nombres privilegiados, las letras del Paraguay permanecen en manos de lectores locales, iniciados y especialistas, de modo que esta serie facilita que se puedan examinar en conjunto los trabajos más representativos de dicha literatura.

Entre los autores reunidos por la Biblioteca Paraguaya aparecen la consular figura de Josefina Pla (en narrativa, poesía y teatro), Augusto Roa Bastos, Gabriel Casaccia, Hérib Campos Cervera, Elvio Romero, Eloy Fariña Núñez y sendas antologías del romanticismo y el modernismo.

No sólo literatura aporta la Biblioteca, sino también señalados

estudios históricos, como los de Efraín Cardozo, Blas Garay, Arsenio López Decoud, Viriato Díaz Pérez, Natalicio González y el español afincado en tierras guaranias, paraguayo de hecho, Rafael Barrett.

Primer Congreso Nacional de Filosofía, *Cultura de Guatemala, enero/agosto de 1996.*

En abril de 1995 tuvo lugar el congreso cuyas ponencias se recogen en estos números de *Cultura de Guatemala,* con el auspicio institucional de la Asociación Guatemalteca de Filosofía y la Universidad Rafael Landívar.

Sin una temática precisa, y dentro de la amplia propuesta de respeto a la diferencia y dialogismo como puntos de partida del saber, las aportaciones discurrieron por diversas tendencias del pensamiento contemporáneo: la analítica del lenguaje, de cuño anglosajón, el neotomismo, la Escuela de Frankfurt, la filosofía de la identidad, la epistemología de ciencias particulares, así como figuras puntuales de nuestro siglo filosófico: Heidegger, Zubiri, Gadamer. También se rindió un homenaje a la memoria del pensador guatelmateco Héctor Neri Castañeda.

Estos dos volúmenes recogen contribuciones de Antonio Gallo, Roberto Palomo Silva, Antonio González, Armando de la Torre, Julio César de León Barbero, Sergio Custodio, Rigoberto Juárez Paz, Leonel Padilla, Sergio Chechi, Rodolfo Kepfer Rodríguez, Jorge Mario Rodríguez Martínez y Carlos Orantes.

C.H.A.

Los libros en Europa

Mandala, *Pepa Roma, Madrid, Alfaguara, 1997, 453 págs.*

La periodista Pepa Roma –quien hasta el presente sólo había publicado una novela corta, *Cómo desaparecer sin ser visto* (1991) confirma su andadura literaria con *Mandala,* obra que obtuvo el XII «Premio Andalucía de Novela» (1997). En ella se levanta acta del desencanto y la desolación de una generación española –la que actualmente fluctúa entre los 40 y 50 años–, repleta de unos ideales juveniles que luego fueron tirados por la borda en aras de un pretendido pragmatismo político y social.

La novela desarrolla la historia de dos momentos cruciales en la vida de la protagonista, Ana: un pasado mítico e ilusionante –ocho años vividos en la India como *hippy*–, que ella rememora insistentemente y que va mezclando, dando saltos adelante y atrás, con un presente real y decepcionante, constreñido a un solo día en el

que, perdido el puesto político de directora de informativos en televisión y admitido el fracaso de su matrimonio, decide abandonarlo todo. Uno de los grandes méritos de la novela radica en la construcción de los personajes, tanto por lo que se refiere a la protagonista –una mujer desorientada por su falta de asideros familiares, ganada por la filosofía de la liberación *hippy* y temporalmente atraída por la renovación política de España, de la que luego se defrauda–, como por los perfiles vitales de los demás caracteres. La autora juega con diferentes personas gramaticales en la narración, todas ellas coincidentes con la protagonista, que es quien habla, salvo excepciones muy contadas, a lo largo del relato. Quizás se abuse un tanto de las expresiones o frases en inglés, francés e hindú. La sintaxis, por su parte, se libera frecuentemente de las ataduras de la puntuación y los nexos, obligándonos a leer con trepidante velocidad. El juego de los tiempos verbales es, asimismo, muy libre: no es raro encontrar un futuro con valor de presente en un párrafo que evoca un episodio del pasado. En el mismo sentido de imprimir velocidad al relato está el uso de las oraciones de carácter nominal, sin verbo principal.

La novela retrata, pues, con descarnada rotundidad a una generación vacía que, con el paso del tiempo y ya instalada en el poder, descubre sin tapujos la fragilidad de sus ideales antiguos y la incongruencia de sus proyectos vitales.

El claro de los trece perros, *Jorge Márquez, Sevilla, Algaida, 1997, 397 págs.*

Jorge Márquez, nacido en Sevilla (1958) y residenciado en Badajoz, se había dedicado hasta ahora exclusivamente al teatro, de manera que con *El claro de los trece perros* (I «Premio de Novela Ciudad de Salamanca») inicia su carrera como novelista, lo cual no obsta para que haya conseguido con este libro una obra narrativa de gran madurez y complejidad.

Es esta una novela de intriga policiaca en la que el tiempo narrativo está muy concentrado y el desenlace final se precipita en una cascada de sorpresas para el lector. Tres voces narrativas se subordinan en la novela: la del loco Elías Manzano, recluido en un manicomio tras haber sido acusado de un asesinato; la del criminólogo Antonio Salinero, que investiga el homicidio; y la del editor, quien, como narrador externo a la acción, completa la información que los otros dos personajes, narradores internos, proporcionan. Estas tres voces narrativas se corresponden con tres planos distintos de la ficción novelesca, superpuestos temporalmente –lo que relata Elías es anterior a las consideraciones de Salinero, posteriormente matizadas por el editor– y no necesariamente coincidentes en la visión de los hechos que se refieren. La novela se confirma, pues, como un juego de espejos muy borgiano –incluido el de las notas ficticias–, y muy

cervantino también –por lo que toca al sobreentendido del narrador o narradores ficticios–, demostrando constantemente lo relativo a la percepción subjetiva del tiempo y de la realidad. El lenguaje empleado, rico y fluido, adopta diferentes estilos y tipografía, según el narrador o personaje que actúe en cada momento, y se caracteriza por alternar las frases breves con periodos complejos y barrocos, sazonado todo ello con un humor basado en la ironía y los juegos de palabras.

Nos hallamos, pues, ante una novela de sorprendente dificultad constructiva, que el autor ha sabido solventar con maestría, ante un relato que, combinando sabiamente acontecimientos y consideraciones filosóficas, logra alcanzar un punto de equilibrada perfección en el planteamiento de la intriga y en la sorprendente resolución final de la misma, empleando para ello un lenguaje fresco que corretea juguetón entre las breñas de la sátira y la parodia, hasta desembocar en un mar de desolada y existencialista angustia vital.

Antonio Castro Díaz

Entre Renacimiento y Barroco, *José F. Montesinos, Granada, Comares, 1997, 286 págs.*

Este volumen, cuidado por Pedro Álvarez de Miranda, agrupa cuatro estudios inéditos del autor, discípulo de Américo Castro y miembro de la escuela filológica del «Centro de Estudios Históricos» en los lustros anteriores a la guerra española. Estamos ante un estudioso de relieve que dedicó sus afanes a Lope de Vega, al erasmismo, y a la novela del siglo pasado; el presente tomo hace ver (por si quedase alguna duda) la hondura de los saberes literarios de Montesinos, así como la absoluta honradez erudita con la que analizó el pasado de nuestras letras. Hoy día es de lamentar sin embargo que cuando se hacen recuentos de la aportación española a la teoría de la novela –por ejemplo–, el nombre de nuestro autor quede callado quizá por desconocimiento.

Los escritos que ahora se editan póstumamente proceden de las clases del crítico granadino, quien hubo de pronunciar formalmente conferencias o simplemente escribía tales clases antes de entrar en las aulas: se trata de cuatro textos preciosos por la honesta y honda erudición y saber, según decimos.

Montesinos trata por ejemplo del concepto de «Barroco», y testimonia la diversa estimación ante el estilo de los estudiosos «más viejos» y de los «jóvenes» –referencias cronológicas que parecen pensadas desde el presente de los años veinte y treinta–: «El renacimiento de Góngora en 1927 fue algo opuesto dialécticamente, en todo caso polémicamente, a lo que habían pensado y dicho los críticos del siglo XIX».

Habla en este contexto de la «generación de 1920», que es cuando empiezan a escribir los del

Veintisiete, lo mismo que para la Edad de Oro habla de la generación «de 1580», la de Lope y Góngora. Y así sucesivamente,en esta obra de valor muy grande.

Francisco Abad

Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven», *Javier Herrera, Cátedra, Madrid, 1997, 303 págs.*

Son muchos los silencios y las contradicciones que Picasso impuso férreamente sobre su vida y su obra. Ello ha originado, entre otras cosas, el menosprecio de la bibliografía hacia las breves estancias de Picasso en Madrid y la idea de que sólo se vio influido por la impronta artística y cultural catalana durante su juventud. Alentado por una omisión que ha comenzado a enmendarse en los últimos tiempos, Javier Herrera ha investigado varios años esta problemática, y su culminación es el libro editado ahora por Cátedra. El nudo argumental de esta publicación se centra en la breve pero seminal tercera estancia del malagueño en Madrid. Frente a las dudas que jalonaron su etapa de 1897-1898, el joven que volvió a la capital en febrero de 1901 tenía planes mucho más ambiciosos: uno de los más importantes era la creación de la revista *Arte Joven* junto a Francisco de Asís Soler. Con ella, Picasso se propuso huir de la férula de los modernistas consagrados y concretar un proyecto estético a la medida de sus necesidades artísticas.

Para comprender este proyecto en su globalidad, es necesario detenerse en las conexiones artísticas de Picasso con los escritores de la Generación del 98. Ya nadie duda de que el malagueño siempre se sintió allegado a los poetas, y varios estudios se han encargado de establecer las interacciones de Picasso con los literatos catalanes y franceses. Faltaba, sin embargo, el profundo análisis de las conexiones estéticas entre el malagueño y los escritores del 98. Éste es el objetivo de Herrera al examinar las relaciones directas con quienes colaboraron activa o esporádicamente en *Arte Joven* (como «Azorín», Unamuno y Baroja), y al vislumbrar otras indirectas (caso de Valle-Inclán) por la asistencia de Picasso a las tertulias del círculo literario más progresista. Estos intercambios le sirvieron para fijar conocimientos adquiridos en Barcelona y también para asimilar otros que desarrollaría en la época azul.

Aunque remitimos al texto original para la conveniente explicación de todos estos aspectos, no nos gustaría pasar de largo por tres argumentos que vertebran la totalidad del estudio. El primero de ellos es el verdadero eje del libro, pues su autor concibe este periodo en la capital como una *encrucijada* tras la cual Pablo Ruiz Picasso rompió definitivamente con el modelo paterno y resurgió convertido en Picasso para la posteridad. Los otros dos argumentos son una consecuencia lógica del anterior y ayudan a comprender varios supuestos artísticos del malagueño. Por un lado, se destaca la

naturaleza introspectiva del artista en oposición al estereotipo de un Picasso impetuoso, poco dado a la lectura y a la especulación intelectual. Por otro, se analiza la aparición de conceptos ambivalentes (amor/muerte, placer/dolor, sagrado/profano, artista/obra) que anticipan uno de los lemas favoritos del malagueño: cualquier cosa encierra en sí misma significados opuestos. En este sentido, resulta especialmente reveladora la lectura que Herrera propone del *Entierro de Casagemas* (1901), ya que hasta ahora se había marginado la festiva celebración de la carne desplegada en el área superior del lienzo.

La hábil exposición de los diferentes aspectos suscita cuestiones generales sobre el misterio Picasso. En primer lugar, trae de nuevo a escena el equívoco papel que el factor geográfico desempeña en el arte picassiano: ¿es el principal protagonista o se diluye en contenidos de orden universal? En segundo lugar, replantea el análisis de las relaciones entre Picasso y la tradición española, ¿acaso otras bibliografías no han intentado doblegar la modernidad de su producción al asimilarla a temas y lenguajes del pasado? Por último, insinúa una visión algo monolítica de su pensamiento, pero ¿se mantuvo de hecho inalterado o fue completándose (y contradiciéndose) a lo largo de su carrera? Esperamos que Javier Herrera evalúe sus sugerentes hallazgos en el marco «adulto» de la época azul, un proyecto apuntado al final de este libro metódico en el que también hay espacio para la necesaria controversia.

Rafael Jackson Martín

Arte y belleza en la estética medieval, *Umberto Eco, traducción de Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1997, 214 págs.*

Sin pretensiones de originalidad, Eco establece el estado de la cuestión acerca de cómo la Edad Media, que sí ocultaba su originalidad bajo la máscara de la repetición, comentó algunos tópicos de la estética clásica y anunció diversas líneas de constancia neoclásica.

El arte en sí mismo fue para el hombre medieval un trabajo instrumental, una artesanía, neutra a los valores morales y aún a los estéticos. Pero, no obstante, la obra reflejaba la belleza de lo trascendente, era el camino hacia la bondad de lo verdadero. Claridad, luz universal, orden cósmico, perfección formal (adecuación y congruencia entre materia y forma), equilibrio, discreción, suavidad, revelación de una simpatía universal emergente de la unidad de la creación proveniente de la unidad de Dios, lucidez de la visión, distancia entre sujeto y objeto: clasicismo. A ello unió el tomismo el carácter didáctico del arte, que no era un saber en sí mismo, sino una manera agradable de transmitir las verdades de la filosofía, secretaria de la teología.

Eco advierte, más allá de esta compacta construcción catedralicia, la existencia de una suerte de romanticismo medieval (Occam, Autrecourt), que ve en el orden un constructo de la inteligencia, pero no una realidad universal. Los objetos son distintos e irregulares y su jerarquía, obra del sujeto. De este desajuste entre el hombre y el mundo nacerá el humanismo renacentista, anunciado en la exaltación subjetivista de la caballería, la lírica trovadoresca, Dante. El hombre no será ya parte de un orden, sino hacedor de un orden que vendrá, pues la creación lo ha situado en su centro a tal fin.

Releer el pasado es encontrarse en él y así es como Eco, con Joyce y Maritain, por ejemplo, encuentra, en espejo, huellas medievales en la estética contemporánea, que, de vuelta, estimulan el interés del hoy por un ayer que es el hoy de los ancestros.

Josep Pla. Biografía del solitario, *Cristina Badosa, traducción de Carmen Francí Ventosa, Alfaguara, Madrid, 1997, 355 págs.*

Con motivo del centenario de Pla están apareciendo textos que entran y salen de la vida y la obra del escritor ampurdanés. Es difícil separarlas: Pla ha hecho crónica, historia, dietarismo, semblanzas del natural (sus famosos e intraducibles *homenots*). No es complicado seguirle los pasos, aunque sí prolijo. Cumplidas biografías como las de Lluís Bonada y Xavier Febrés nos han anoticiado con puntualidad del anecdotario Pla.

Badosa añade a estos elementos el hecho de haber tratado largamente a Adi Enberg, la mujer de Pla o, al menos, la que más se pareció a una figura de compañera matrimonial. Enberg, una danesa de Barcelona, de educación cosmopolita y urbana, soportaba mal las ínfulas maritales de don Josep y su noción de la compañía femenina. Por eso, su testimonio es insustituible para entrar en recodos íntimos de la historia personal de Pla.

Lo demás es muy sabido: origen familiar, vocación, trabajo, viajes, compromiso político con el catalanismo de Cambó, el bando franquista en la guerra, el espionaje aliado, un intento de recuperar la identidad cultural catalana la posguerra civil. Badosa explora con detalle el costado sórdido del mundo planiano: su gusto por el burdel suburbano, su desaliño, su tacañería, su pose tardía de payés con muchas horas de cabotaje por los puertos del mundo y las pensiones de las grandes capitales.

Badosa ha trabajado a conciencia, con escrúpulo curricular, sin ahorrarse detalles morosos. Conoce y entiende la dispersa y rolliza obra de Pla, comprende algunos rasgos de su psicología y, quizá, ahondando en su aspecto individualista y solitario, desdeña un análisis de época, en el cual sus colegas han trabajado mejor. Pero como diatario de Pla, como Pla *pam a pam*, el texto es valioso y justifica el detallismo de la biógrafa.

El mago del Norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno, *Isaiah Berlin, edición de Henry Hardy, traducción, introducción y notas de Juan Bosco Díaz. Tecnos, Madrid, 1997, 243 págs.*

He aquí uno de los más recientes textos de Berlin, pues data de 1993, y uno de sus habituales estudios expositivos sobre un *maitre à penser*. Claro, ameno, modélico de orden, balanceado de juicios: un dechado berliniano de siempre.

¿Por qué revisar a Hamann? En castellano, ante esta traducción, por la escasez bibliográfica. En general, porque Hamann, antecesor salvaje, ingenuo y perverso del romanticismo, hizo una crítica arrasadora de la Ilustración y planteó la duplicidad, a menudo riesgosa y mortífera, del adviniente movimiento romántico.

La Ilustración propuso categorías universales y absolutas (fue, en esto, avasallante y totalitaria), ignoró el cuerpo, separó al individuo de la abstracción, profanizó el saber, sometió cualquier certeza a discusión y duda.

Hamann, por el contrario, rescató el carácter vivencial del saber, su origen pasional y sobrenatural, el sesgo milagroso y continuo de la realidad, la corporeidad y hasta sexualidad del conocimiento, la insuficiencia de la razón y la pluralidad variable e infinita de las relativas culturas humanas.

Por el lado libertario, su prerromanticismo es un clamor de libertad, de insumisión e indeterminación, hecho, en buena parte, por los vencidos de la historia. Pero también es oscurantista, concibe la vida como guerra y al otro como un estorbo ontológico de la verdad. En su aspecto más fecundo, Hamann anticipa toda la meditación simbolista sobre el lenguaje y el arte, que está hecho con signos y no es la mera traducción de ideas o pensamientos a signos.

Peligroso o indispensable, anárquico, amorfo y sugerente, el «mago del Norte» nos anunció un siglo de dioses corpóreos, pasiones sanguinolentas, alto y bajo romanticismo.

La promesa del alba, *Romain Gary, traducción de Noemí Sobregués, Mondadori, Barcelona, 1997, 296 págs.*

Novelista afortunado (recordemos *Las raíces del cielo* o *Educación europea*), héroe de guerra, diplomático, director de cine, imagen del gran mundo, Gary era ruso de nacimiento y se «afrancesó» a los catorce años, hasta volverse de un patriotismo eficaz y exagerado, como consta en este libro de memorias.

El buen memorialista es como el buen novelista: halla una clave del relato y la va alimentando con episodios. La clave de Gary (aclaremos que se trata de un pseudónimo) es la relación con su madre. Ella borró la figura del padre, tal vez un judío que murió cobardemente en un campo de exterminio nazi, se asumió madre-padre y le hizo prometer a Romain, en el alba de su vida, que iba a vencer: en el deporte, en la guerra, en la literatura. La presencia

de la madre, física o fantasmática, lo mantiene umbilicalmente vivo, aun cuando sigue recibiendo cartas falsas y póstumas de ella, sin saber que ha muerto.

Lo demás es tan igualmente novelesco que parece premeditado: los peligros de muerte, las resurrecciones, las falsificaciones maternas en distintas ciudades de Europa, la fundación de un hotel en Niza, en plenos años locos, las escenas de combate aéreo. En todo, Gary muestra su garra de narrador, con las uñas pulidas a la francesa, pero sabiendo seleccionar con maestría los datos en juego.

La promesa del alba no se cumple: el deseo nunca termina de hallar su objeto. La vida sólo es perfecta, entonces, cuando se la considera una obra de arte. Quizá por ello, la tentación del suicidio se esboza repetidamente en el texto. Efectivamente, Gary habría de suicidarse en 1980. Y este debate entre la perfección de la forma, que coincide con la perfección del mundo al amanecer, y la imperfección de la inescrutable vida cotidiana, encuentra en la escritura el protocolo de un pacto, que sólo puede cumplir, cabalmente, el punto final, la muerte.

La invención de España, *Inman Fox, Cátedra, Madrid, 1997, 224 págs.*

El carácter supuestamente natural y realmente ficticio e ideológico de las identidades nacionales y las psicologías de los pueblos, ha sido fuerte en cierta tradición intelectual hispánica. Abarca no sólo al nacionalismo español, sino a otros bien o mal llamados periféricos (Euzkadi, Cataluña)y los países hispanoamericanos. Maravall y Caro Baroja en su tiempo, como Elorza, Juaristi, Savater y otros en nuestros días, han desmenuzado cabalmente estas construcciones y señalado sus riesgosas consecuencias políticas.

Gracias a un minucioso rastreo de fuentes, sobre todo literarias y de la órbita del 98, Inman Fox hace una historia de las diversas maneras de concebir la identidad de España desde la eclosión del nacionalismo liberal en la segunda mitad del XIX.

Institucionistas, regeneracionistas, tradicionalistas, republicanos, la contradictoria familia del 98, Ortega, el militantismo hispanista de la Dictadura y del nacional-catolicismo, son descritos, fundamentados y contrapuestos de manera clara y didáctica, ofreciendo al lector, además, una cumplidísima bibliografía para ampliar lecturas. Lo mismo cabe señalar en cuanto al examen de los nacionalismos vasco y catalán.

Las naciones son inventos de la cultura y, como tales, apariciones destinadas a cambiar y/o morir. No obstante, la fe en lo inmortal, lo inmarcesible e invulnerable que prometen, promueven la credulidad nacionalista como una de las más oscuras y fuertes maneras de atajar lo perentorio y lo mortal. Como tal radicalismo, a veces se toca con lo que persigue y se torna mortífero. Y en la misma línea, como señala Inman Fox, entra en conflicto con la disolución de las identidades nacionales en

una sociedad industrial avanzada, proclive a las identificaciones minoritarias y cerradas (sectas, clubes, tribus urbanas y rurales, etc.). Un tema vetusto y actual, dramático y pintoresco, como la historia misma.

De senectute y otros escritos biográficos, *Norberto Bobbio, traducción de Esther Benítez, Taurus, Madrid, 1997, 249 págs.*

«Psicológicamente, siempre me consideré un poco viejo, incluso cuando era joven. Fui un viejo de joven y de viejo me consideré todavía joven hasta hace unos años», confiesa el autor. Un hombre que nunca fue joven llega a anciano (nació en 1909) y, cuando cruza una calle, tembloroso y apoyado en un bastón y en un brazo de su mujer, piensa en los contemporáneos que ya no cruzarán ninguna calle. ¿Qué privilegio o facultad extraordinaria le ha evitado morir antes? ¿Cuándo y cómo ocurrirá ese final que es el único hecho que sólo los demás podrán contar?

Miscelánea más que mixta, este libro contiene artículos y discursos de la vejez de Bobbio, excelente historiador de las ideas y correcto ensayista. Más que sobre los viejos, es el texto de un viejo, que recuenta sus días y advierte que solamente le queda un pasado, suyo en mínima parte, acaso únicamente suyo en tanto lo escribe.

Muchos pensadores han meditado sobre la vejez, sobre sus amenazas, sus miserias, su sapiencia, su serenidad, su desesperación, su indiferencia. El mundo contemporáneo, si bien ha corrido sustancialmente la frontera temporal de la ancianidad, tiende a ignorar la existencia de los viejos y a desdeñar lo viejo como tal. Es una cultura de lo instantáneo, para la cual no importa la precedencia. Sin embargo, los viejos siguen siendo quienes más historias pueden contar y quienes pueden administrar a los jóvenes la única imagen cierta de su futuro: el envejecimiento. El porvenir pertenece más al joven que al viejo, pero el porvenir del joven es su propio perfil de viejo. La paradoja del tiempo así lo exige y el tiempo, que constituye al ser, también lo devora.

El tercero ausente, *Norberto Bobbio, traducción de Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 1997, 309 págs.*

Pietro Polito, fiel seguidor y bibliógrafo de Bobbio, ha recogido los artículos que forman el presente volumen, y que continúan y comentan lo dicho por Bobbio en *El problema de la guerra y los caminos de la paz* (1979). Sustancialmente, Bobbio reitera las tesis pacifistas paradójicamente enunciadas en la época de entreguerras: la solución pacífica de los conflictos entre Estados, a partir de la existencia de un Tercero, democrático y no despótico, dotado de la fuerza suficiente como para imponerse a los contendientes (que serían el Primero y el Segundo).

El planteamiento de Bobbio es confesadamente utópico. Imagina

una vida sin violencia y el entendimiento consensuado entre los Estados, que en principio son soberanos, o sea que tienen poderes imperiosos y absolutos, aunque no ejercidos de modo absolutista. La paz real nace del recelo y del miedo mutuo, no de la voluntad de paz. Todo adversario es un enemigo disimulado y todo acto de poder es un acto de despotismo enmascarado. Cuando caen las convenciones y los disfraces, la vida política se exhibe en toda su salvaje desnudez.

Lo curioso de nuestro tiempo es que este realismo es raramente celebrado de manera expresa (el nazismo sería su excepción más enfática y sangrienta). Bobbio se apoya en este pudor humano ante su propia realidad y proclama la necesidad de la utopía como única manera de conservar el futuro: paz perpetua, democracia generalizada, salida razonada a los conflictos convertidos en problemas, para lo cual lanza su paradójica proclama: «¡Desarmados del mundo, uníos!». Unámonos, por mejor decir.

Dixie, *Julien Green, traducción de Francisco García-Cardona, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1997, 293 págs.*

La Guerra de Secesión y el Sur patricio, decadente y alocado, han atraído a Green desde siempre, tal vez desde que su madre le contaba historias de aquel conflicto y él las escuchaba sin presentir que habría de escribirlas, en francés, en Europa, hasta su extrema vejez. Cercano al centenario, como en *Le Sud* o en *Les étoiles du Sud,* Green continúa volviendo a la escena de los lejanos cuentos maternos. Su llegada a Europa, finalmente, también se debió a una guerra donde participaban europeos y americanos.

Esta *Dixie* reitera las seguridades narrativas de Green, muy aquerenciadas en la novela del siglo XIX, con alguna aceleración cinematográfica y un sentido del diálogo que, quizá, también provenga de pensar las escenas desde una platea de cine. Por su parte, las obsesiones greenianas de siempre recuperan su sitio: el alma descontenta con un cuerpo urgente y sensible, ligado a la efímera intensidad de la vida, mientras la muerte llama a la eternidad y la abstención. En esta dramática religiosidad que se ignora, Green empuja a sus criaturas hacia una angustia que es también una metafísica que se ignora.

El destino de Elisabeth, la protagonista, es entregar sus amantes a la muerte. La guerra es el símbolo de esta batalla sin fin, en que la vida se empecina en continuar como si la muerte no existiera o, acaso, porque existe. Unos niños que juegan a soldaditos son la alegoría de esa ignorancia/sapiencia de la vida, en tanto la pelea sigue reclamando a sus varones y las mujeres se encierran en los señoriales caserones para saber si volverán a ver a sus hombres o si los aceptarán como fantasmas.

Ingleses flemáticos e irónicos sirven de contrapunto a los dramas de la construcción americana. Son la

mitad de Green, quien los observa, a su vez, con su experiencia de narrador, buen constructor de novelas seguras de sí, fluidas de diálogo y hasta con un punto de complicidad sentimental que no evita la cursilería.

B.M.

En América

Los ochenta años de Augusto Roa Bastos

El 13 de junio pasado, el escritor paraguayo cumplió 80 años. Con tal motivo, se le ofrecieron homenajes en Asunción, entre ellos la edición de un compacto con canciones sobre poemas suyos y música de diversos compositores paraguayos: Agustín Barboza, Jorge Garbet, Carlos Noguera, Diana Barboza, Wilma Ferreira y Alberto de Luque. La interpretación corrió a cargo del conjunto Mujeres que cantan la Guarania y la edición reunió varios apoyos, entre ellos el de la embajada española ante el gobierno de Paraguay.

Agonizante cine chileno

El hombre que imaginaba, con guión de Gregory Cohen y Claudio Sapiaín, y dirección de este último, es el segundo filme chileno del año. También el último. Su costo se calcula en 200.000 dólares y las posibilidades de recuperación en el mercado de Chile (exhibición en salas, vídeos, televisión por cable) no pasan, en el mejor de los casos, de los 150.000. Quien produzca una película sin poderla exportar, ha de endeudarse de modo considerable o acudir a algún tipo de mecenazgo.

Sin subvenciones, el cine chileno ha quedado reducido a expresiones mínimas, muy próximas a la desaparición. Por ello, los directores chilenos con cierta continuidad en su obra, han de realizarla fuera de su país, como es el caso francés de Raúl Ruiz.

Traducción guaraní de la Biblia

La Sociedad Bíblica Paraguaya y la Conferencia Episcopal del Paraguay han emprendido la compleja tarea de traducir la Biblia al guaraní, bajo el título de *Ñandejára Ñe´e*. El proyecto, dada su importancia cultural en cuanto a la consolidación del guaraní escrito, ha merecido el apoyo del gobierno nacional.

Paraguay en la Bienal de Venecia

Por primera vez en la historia de la Bienal veneciana, hubo este año una representación plástica del Paraguay.

Tres mujeres exhibieron sus trabajos en el palacio cedido por el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma: Mónica González presentó una instalación, *Mucho que lavar*, con elementos de hojalata y metal, y diversos objetos propios de la tintorería; Fátima Martini recogió para sus composiciones viejas fotografías etnográficas del Paraguay; Marithé Zaldívar mostró una segunda instalación, *El mito de la vida,* vasto manto tensado por espinas de coco, a modo de una gran carpa, a la vez poncho y alfombra, iluminado de manera cenital.

Agenda

La semana de autor de Jorge Edwards

Organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional y contando con el auditorio de la madrileña Casa de América, tendrá lugar la Semana de Autor dedicada al escritor chileno Jorge Edwards, del 27 al 31 del corriente mes.

Las cuatro sesiones se dividen en tres mesas redondas sobre los temas «El punto de partida y los maestros», «La memoria y las rupturas políticas» y «La narrativa de los años recientes», en las cuales participarán Teodosio Fernández, Carmen Riera, Bernard Schulz, Mauricio Wacquez, Miguel García Posada, J.J. Armas Marcelo, Javier Pradera, Fanny Rubio, Eva Valcárcel, Gustavo Guerrero, Ana María Moix y Federico Schopf.

La Semana se cerrará el día 31 con un diálogo entre Edwards y Mario Vargas Llosa, moderado por Blas Matamoro.

El fondo de la maleta

La Gramática *de Andrés Bello*

En abril de 1847 y en Santiago de Chile apareció la primera edición de *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* de Andrés Bello. No faltan especialistas que la consideran, a pesar de su siglo y medio de rodaje, la mejor gramática de nuestra lengua. Reeditada por otro americano, Rufino José Cuervo, y revisada en nuestro tiempo por Amado Alonso, es un curioso indicador cultural en la historia de la lengua. En efecto, los libros más importantes sobre la codificación del castellano en el siglo XIX son americanos (Bello y Cuervo), así como las polémicas sobre el uso y el gobierno de la lengua, en-

tre Sarmiento y Bello (Chile), entre Altamirano y Ramírez (México), entre Juan María Gutiérrez y Martínez Villergas (Argentina). Más curioso resulta aún que estos americanos trabajaran en un continente donde la mayoría de la población era indígena e ignoraba el español, que circulaba como lengua franca culta en las ciudades. La independencia americana es la que generaliza la lengua y promueve a estos científicos del habla y la escritura.

Bello, desde luego, no es un caso aislado ni de genialoide originalidad. Sus largos años en Londres y su acceso a la rica biblioteca del precursor Miranda lo pertrecharon de lenguas comparadas y ciencias de la palabra. Recogió la tradición racionalista de Port-Royal (toda gramática es universal y proviene de una razón común a todos los hombres y todas las lenguas), pasada por otros racionalistas ilustrados como Condillac y Destutt de Tracy, matizados por el eclecticismo de Cousin y el romanticismo de Humboldt, viajero por América y comparatista apasionado.

Junto a estos presupuestos filosóficos, la *Gramática* de Bello tiene, si se quiere, una función política y por ello la encamina a los americanos. Se supone que España no necesita generalizar una lengua que le es propia y que, producida la independencia, no le corresponde ya ninguna tarea didáctica en América. Esta ha de construir su unidad lingüística a partir de su autonomía científica y, sobre todo, de la educación popular. La unidad del continente ha de ser, ante todo, cultural y toda cultura tiene una referencia lingüística precisa. Por paradoja, una de las prendas de la independencia americana es la consolidación y desarrollo de la lengua impuesta por la conquista española, única lengua que posibilita aquella unidad continental. De ahí, nuevamente, el sesgo político que adquiere una obra de tan rigurosa deriva científica.

Venezolano de una Venezuela aún inexistente, chileno de adopción, residente europeo durante un periodo decisivo de su vida, traductor del latín y del francés, romántico de gustos clásicos, Bello es un ejemplo de amplitud mental y pluralidad de culturas. Por ello, tal vez, su aspiración a la unidad y a la razón, que no son incompatibles con lo diverso. Una cifra de la compleja e idealmente integrada realidad humana que llamamos América.

El doble fondo

La respuesta a la liebre

En un amplio e interesante diálogo entre un filósofo y un monje, entre un padre y un hijo, entre un pensador y otro, entre dos hombres

que se van a morir (Jean-François Revel y Matthieu Ricard en *Le moine et le philosophe*) ambos están de acuerdo en que al mundo occidental le hace falta una filosofía que reconcilie: con nosotros mismos y con lo otro. Ricard, más orientalizado a pesar de sus orígenes y estudios científicos, señala al budismo mahayana; Revel, pensador político y hombre de buena mesa, piensa en Epicuro y su jardín, en Séneca y en Montaigne. Ambos saben que el hombre es responsable de lo que hace: el filósofo porque cree que el individuo está inserto en la comunidad y que eso le otorga una responsabilidad ética: la acción individual tiene que tener como horizonte lo universal; el monje, ducho en biología y budismo, cree en el karma (ley de la causalidad que supone la vida anterior y la posterior) y por lo tanto la conciencia de que hemos sido otros hombres o animales, y que lo volveremos a ser hasta que alcancemos la liberación. El primero, ateo, cree en la linealidad del tiempo: lo que vivimos es único y no vuelve, nuestras vidas, como el río manriqueño, van a dar a la mar; pero a pesar de las distintas concepciones del tiempo coinciden en que nadie debería desperdiciar su tiempo y es necesario el compromiso con la acción propia y la solidaridad.

El poeta y ensayista Czeslaw Milosz en una entrevista en *The Paris Review* dice algo que guarda relación con un aspecto de lo que plantean Revel y Ricard: «Hay ciertas clases de filosofías que me recuerdan la circunstancia de conducir un auto de noche y tener una liebre que salta delante de los faros. La liebre no sabe cómo salirse del haz de luz, y sigue corriendo hacia adelante. Me interesa la clase de filosofía que podría resultarle útil a la liebre en esa situación». Los budistas, desde sus orígenes, tienen el ejemplo del herido que se preocupa, antes de ser curado, de todos los detalles inagotables que se produjeron en su accidente. El conocimiento carece de fin y el accidentado (o enfermo) muere. La liebre quizás tenga pocas posibilidades de sobrevivir y si no muere en esa ocasión será en otra, pero sin duda la metáfora apunta a que vivir es tener ese coche con los faros encendidos siempre detrás nuestro. Los podemos ver o no, pero siguen nuestros pasos. La respuesta que se pueda dar a esa liebre que todos somos no puede ser única ni meramente individual (nuestra propia vida) sino que habrá de suponer una crítica del individualismo estricto. Por otro lado, ha de reconciliar al pensamiento con la emoción, lo que Daniel Goleman en *La inteligencia emocional* denominaría «la adecuada complementación entre el sistema límbico y el neocórtex, entre la amígdala y los lóbulos prefrontales». Esa armonía entre ambos supone el sentimiento de los pensamientos y el pensamiento de lo sensible. Sin duda esto último es una descripción superficial que supone un contenido liberador o reconciliador: el contenido de la respuesta a la liebre.

Colaboradores

FRANCISCO ABAD: Profesor en la Universidad a Distancia (Madrid).

ANTONIO ALTARRIBA: Profesor de literatura francesa en la Universidad del País Vasco. Guionista de historietas.

JORGE ANDRADE: Cuentista y novelista argentino. Reside en Buenos Aires.

NIALL BINNS: Hispanista británico. Profesor colaborador de literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense.

ROSA ILEANA BOUDET: Narradora y crítica teatral cubana. Directora del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas.

AUGUSTO Y HAROLDO DE CAMPOS: Poetas, críticos y traductores brasileños, residentes en São Paulo.

ANTONIO CASTRO DÍAZ: Crítico y ensayista español. Reside en Sevilla.

FERNANDO R. DE LA FLOR: Ensayista y crítico español. Profesor en la Facultad Anaya de Salamanca.

JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español. Profesor en la Universidad Central de Barcelona.

RAFAEL JACKSON MARTÍN: Crítico de arte español. Reside en Madrid.

ZDENEK KOURIM: Hispanista checo. Reside en Francia.

ARMANDO LÓPEZ CASTRO: Ensayista y crítico español. Profesor de literatura española en la Universidad de León.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico de cine argentino. Reside en Madrid.

DECIO PIGNATARI: Poeta y crítico brasileño.

BERNARDO SUBERCASEAUX: Ensayista y sociólogo chileno. Reside en Chile.

JOSÉ TERUEL BENAVENTE: Profesor de literatura española en el Instituto Internacional de Madrid.

CONSUELO TRIVIÑO: Crítica e investigadora colombiana. Reside en Madrid.

GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico cinematográfico español, especializado en *mass media*.

ÁLVARO VALVERDE: Poeta español. Reside en Plasencia.

La balsa de la Medusa

Número 41/42 1997

REVISTA TRIMESTRAL

E. de Diego, *Si empieza con un paso...* **C. González Marín,** *No hay futuro sin Marx: Política de la memoria.* **J. Á. López Manzanares,** *Madrid, 1950. Paisajes del exilio interior.* **C. Reyero,** *Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones ambiguas en la novela erótica española de entreguerras (1915-1936).* **C. Peñamarín,** *La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.* **J. Arnaldo,** *Arte y profecía: preconceptos de vanguardia en la España del siglo XIX.* **J. L. Gallero,** *Uno es como es. Retrato de John Epstein.* **D. Aragó Strasser,** *Para una genealogía de la estética.* **J. Romero Trillo,** *La comunidad de San Egidio y la experiencia de Mozambique.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

El Colegio de México

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Tomo XLIV, 1996, núm. 2

Sumario

Artículos

Notas

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en...

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Ezra Pound
Una lectura de Quevedo

James Fenton
Sylvia Plath, la señora Lázaro

Centenarios de Ausías March, Johannes Brahms, Gaspar Cassadó y Heinrich Heine

Roberto Harari, Eduardo Foulkes, Moustapha Safouan, Alain Didier-Weill
Dossier sobre aspectos del psicoanálisis


MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL


COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.